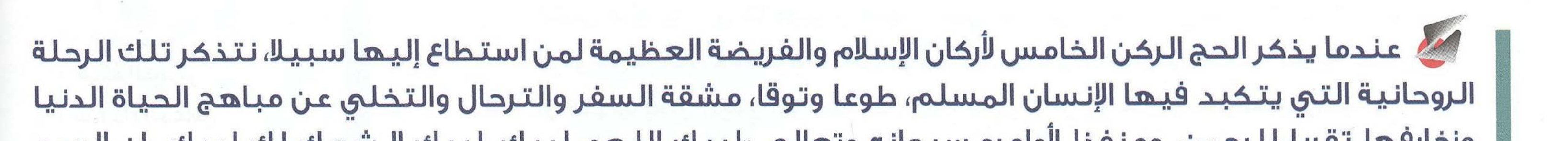

ستارة الكعبة مطرزة خطوطها بالفضة - مصر القرن الـ 19 - قياس 126x199 - في متحف طارق رجب بالكويت

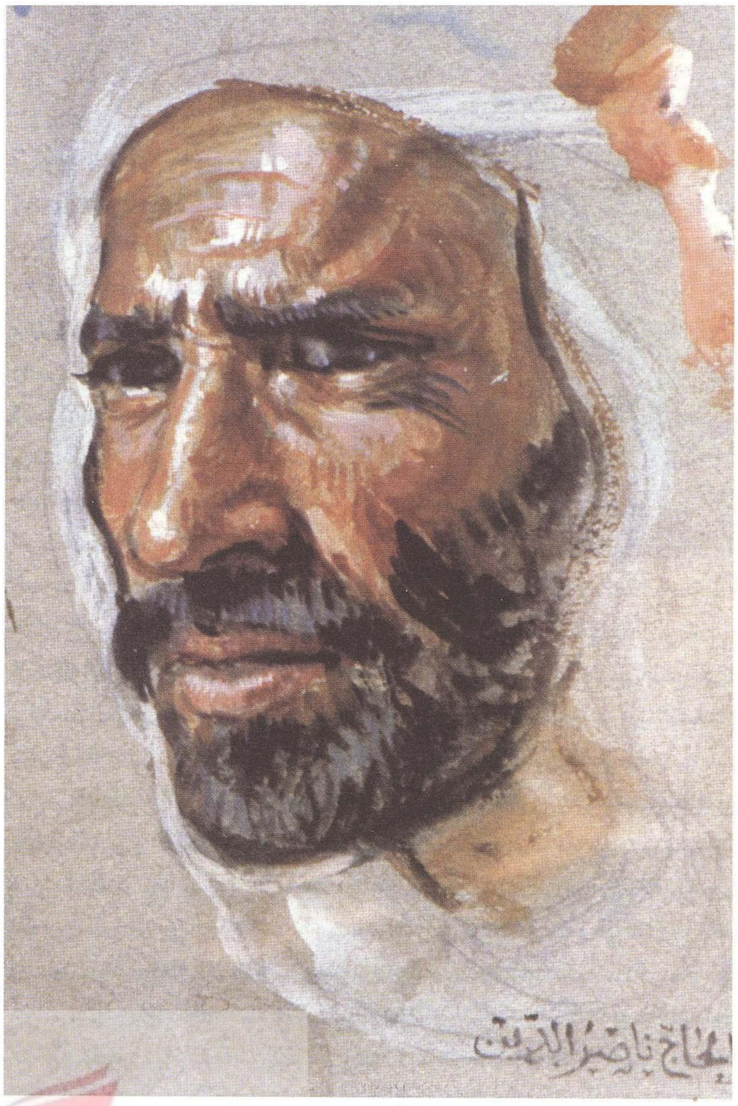
الحج إلى بيت الله الحرام

تجليات للفنون التشكيلية

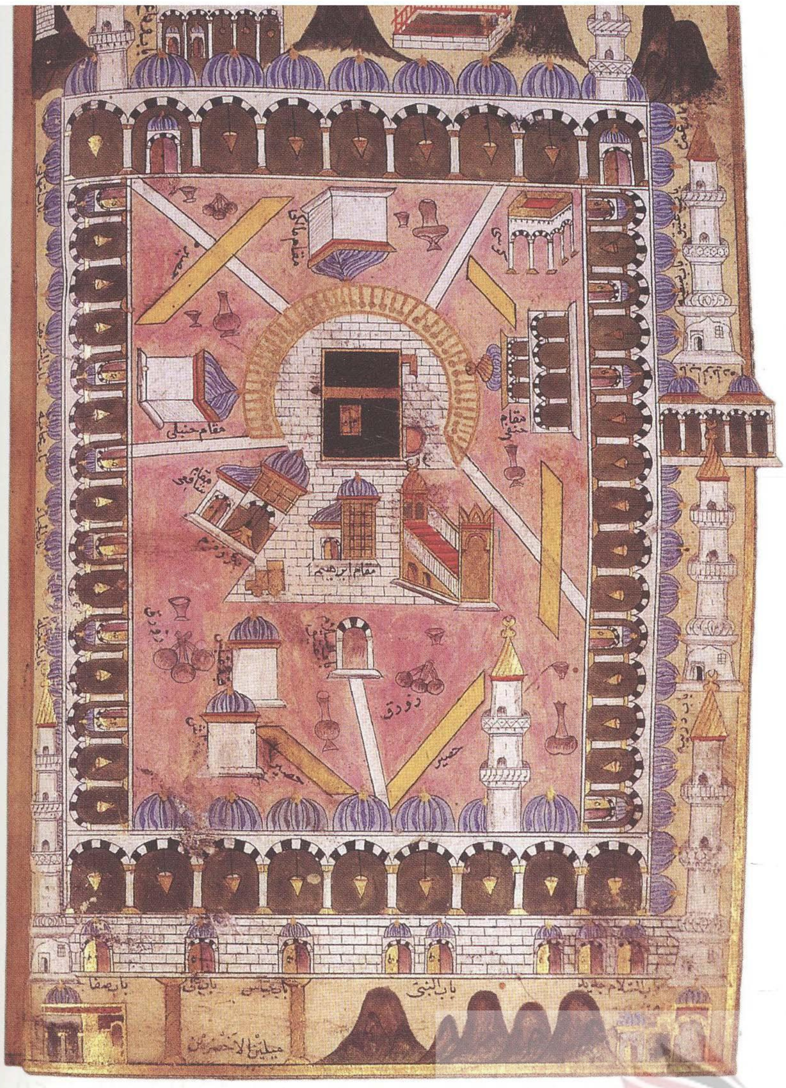
عندما يذكر الحج الركن الخامس لأركان الإسلام والفريضة العظيمة لمن استطاع إليها سبيلا، نتذكر تلك الرحلة الروحانية التي يتكبد فيها الإنسان المسلم، طوعا وتوقا، مشقة السفر والترحال والتخلي عن مباهج الحياة الدنيا وزخارفها تقربا للرحمن، ومنفذا لأوامره سبحانه وتعالى «لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك.. إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك»، طمعاً في طلب المغفرة والتطهر من الذنوب والآثام، وأن يولد من جديد نقيا تقيا كيوم ولدته أمه.

يحيى سويلم
فنان تشكيلي - الكويت


أحد أحزمة كسوة الكعبة من الحرير ومطرزة عليها كتابات بخط الثلث الجلي والإطار بزخارف حلزونية بخيوط فضية 638x89 - مصر القرن الـ 19



بورتريه لحاج في مكة - رسم الفنان الجزائري (الفرنسي الأصل) الحاج ناصرالدين دينيه


لوحة تخطيطية للكعبة المشرفة في مكة المكرمة 17x11 (من دلائل الخيرات) للغزالي - الفترة العثمانية - متحف طارق رجب في الكويت

الجانب المعماري

وتحضرنا هنا مجالات وعناصر فنية تشكيلية متنوعة، نلمسها ونشاهدها تتجلى في ذلك المشهد النوراني الهائل لتلك الحشود الهائلة والكتل البشرية المتلفح بملابس الإحرام الناصعة البياض وهم يطوفون محلقين حول الكعبة، ذلك البناء الهندسي لعمارة بيت الله الحرام الذي عرف أن آدم عليه السلام قد بناه بعد أن تهدم وبأمر من الله عز وجل أعاد بناءه إبراهيم الخليل وابنه إسماعيل عليهما السلام.

ويقول د. حسن الباشا أستاذ الآثار والفنون الإسلامية إن جدران الكعبة وسواريها قد زخرفت برسوم الأشجار، بالإضافة إلى صور تمثل بعض الأنبياء والملائكة، كما وضع فيها وحولها بعض أصنام العرب وأوثانهم في الجاهلية.

وقد أمر النبي (صلى الله عليه وسلم) بعد فتح مكة بمحو الصور والرسوم، وبإزالة ما كان في الكعبة من أصنام وأوثان، وقد ظل المسجد الحرام من دون عمارة تذكر إلى أن عمّر كله من جديد على يد عبدالله بن الزبير في العقد السابع بعد الهجرة. ويمكن أن نعتبر أن هذا التخطيط في عمارة المسجد الحرام التي عرفت بعمارة عثمان بن عفان كان لها أثر في طرز المساجد والعمارة الإسلامية عامة.

وقد أجريت عدة عمائر للمسجد الحرام في عهد الأمويين والعباسيين، وعلى مدى العصور الإسلامية ظل المسجد الحرام ينال عناية سائر الخلفاء والرؤساء وبعد أن قضى المغول على الخلافة العباسية في بغداد (1258م) انتقلت إلى مصر زعامة العالم الإسلامي بفضل الانتصارات التي أحرزها سلاطين مصر من المماليك، وورثوا رعاية الحرمين الشريفين بمكة والمدينة، وصار من الألقاب التي يعتز بها سلاطين مصر لقب خادم الحرمين الشريفين، وكانوا يبالغون في الاعتناء بالمسجد الحرام بمكة ويوالونه بالعمائر اللازمة خاصة بعد الحريق الذي أتى على ثلثه، ويودعون فيه أثمن التحف والهدايا.

وبسيطرة العثمانيين وقتل آخر سلاطين المماليك، أصبحت الولاية للعثمانيين، وانتقلت إليهم بصفة رسمية السيادة على الحجاز ورعاية الحرمين الشريفين. وظلت مصر تتولى عمارته بمواد بناء من أخشاب وحديد، ومهندسين مصريين.

وفي الصور المرفقة بالمقال، منمنمة عثمانية (القرن 18 م) عليها صورة المدينة المنورة ومسجدها. ومنمنمة تصور المدينة أول عاصمة لأول دولة إسلامية شيدها النبي صلى الله عليه وسلم بعد هجرته من مكة، ودفن عليه السلام بها ورفيقاه أبوبكر وعمر وابنته فاطمة. وبني مسجد المدينة في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) في عهد الخليفة الأموي الوليد، وأعيد بناؤه عدة مرات إثر حرائق اندلعت فيه، ووسعه كثيرا السلطان العثماني عبد المجيد في أواسط القرن التاسع عشر، ثم كان الدور الكبير بعد ذلك لملوك الدولة العربية السعودية ابتداء من العام 1953.

الكسوة المشرفة

في البداية قام النبي صلى الله عليه وسلم وأبوبكر الصديق في العام الثامن للهجرة، وعلى عادة قريش بكسوة الكعبة بالحبر اليمانية، ثم كساها عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان بالقباطي المصري، وهو ثوب أبيض كان يصنع في مصر، كما كانت الكسوة المشرفة من غزل القماش الاسود المقصب والمطرز بخيوط الصرمة الفضية والذهبية، وقد وصف احد الشعراء سواد كسوة الكعبة فقال:

يروق لي منظر البيت العتيق إذا
بدا لطرفي في الإصباح والطفل
كأن حُلته السوداء قد نسجت
من حبة القلب أو من أسود المقل

وتتألف الكسوة المشرفة من:

1- ستارة باب الكعبة.
2- كسوة مقام سيدنا إبراهيم.
3- كسوة الحجرة النبوية.
4- ستارة باب التوبة.
5- ستارة باب المنبر.
6- كيس حفظ مفتاح الكعبة.

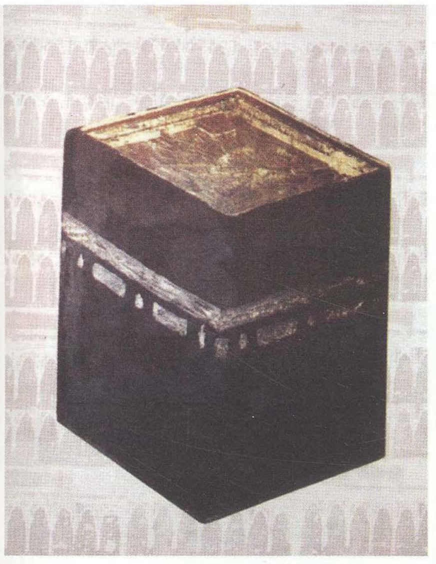
هذا، وقد تنافس الخلفاء والملوك والأمراء على مر العصور في إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة المشرفة من المنسوجات النفيسة، حيث كانت العناية بنسجها عظيمة جدا، وقد حظيت مصر بشرف صناعة كسوة الكعبة منذ أيام عمر بن الخطاب، وقد وقف الملك الصالح إسماعيل بن الملك الناصر محمد بن قلاوون على كسوة الكعبة المشرفة كل سنة وعلى الحجرة النبوية والمنبر النبوي. وفي أوائل القرن الثالث عشر بعد الهجرة قرر محمد علي باشا الكبير صنع الكسوة من أموال الحكومة المصرية وكانت ترسل سنويا.

وتوقفت مصر عن إرسال كسوة الكعبة العام 1962 عندما تولت المملكة العربية السعودية صناعتها أيام الملك عبدالعزيز آل سعود، وخُصص لذلك مصنع يضم أبرع الخطاطين والفنانين وعمال التطريز المهرة، وزود بآلات تقنية حديثة. وتزين كسوة الكعبة آيات قرآنية في الجزء العلوي منها، كتبت بخط الثلث المركب، وتحاط بإطار من الزخارف الإسلامية وهي مطرزة بخيوط فضية ومطلية بالذهب. كما يوجد تحت الحزام في الأركان سورة الإخلاص مكتوبة داخل دائرة محاطة بزخارف. ويغطى باب الكعبة عادة بقطعة فنية تعكس جمال الفن الإسلامي، وعليها نسجت بطريقة «الصرمة» آيات قرآنية مطرزة بأسلاك الفضة المطلية بالذهب، وهي من الحرير الطبيعي الخالص، وتعرف بالبرقع، وهي تجدد سنويا مع كسوة الكعبة التي تصنع من قماش قطني خام ومتين، ومنسوج بشكل مربعات بارزة من اللون الأسود نفسه كتب فيها "يا الله - لا إله إلا الله محمد رسول الله - يا حنان يا منان".

تصوير مشاهد الحج

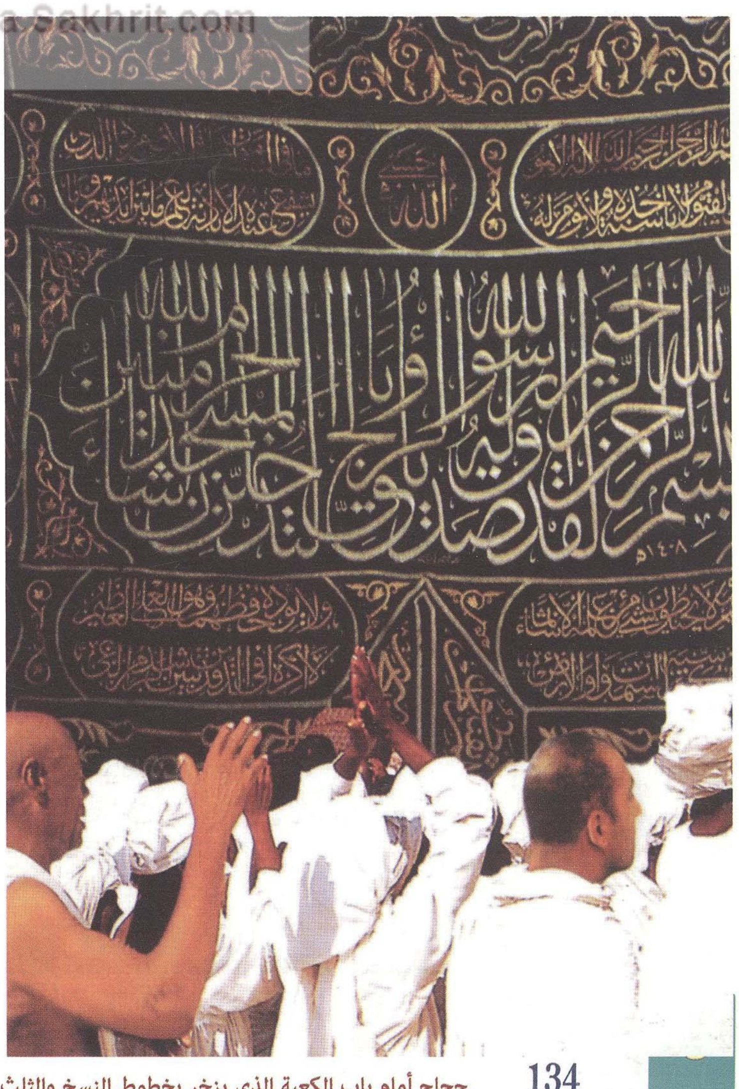
جانب فني تشكيلي مضيء تجلى خلال إسلام الأوروبيين وزياراتهم إلى مكة المكرمة والمدينة المنورة وإبداعهم لوحاتهم الزيتية والمائية.

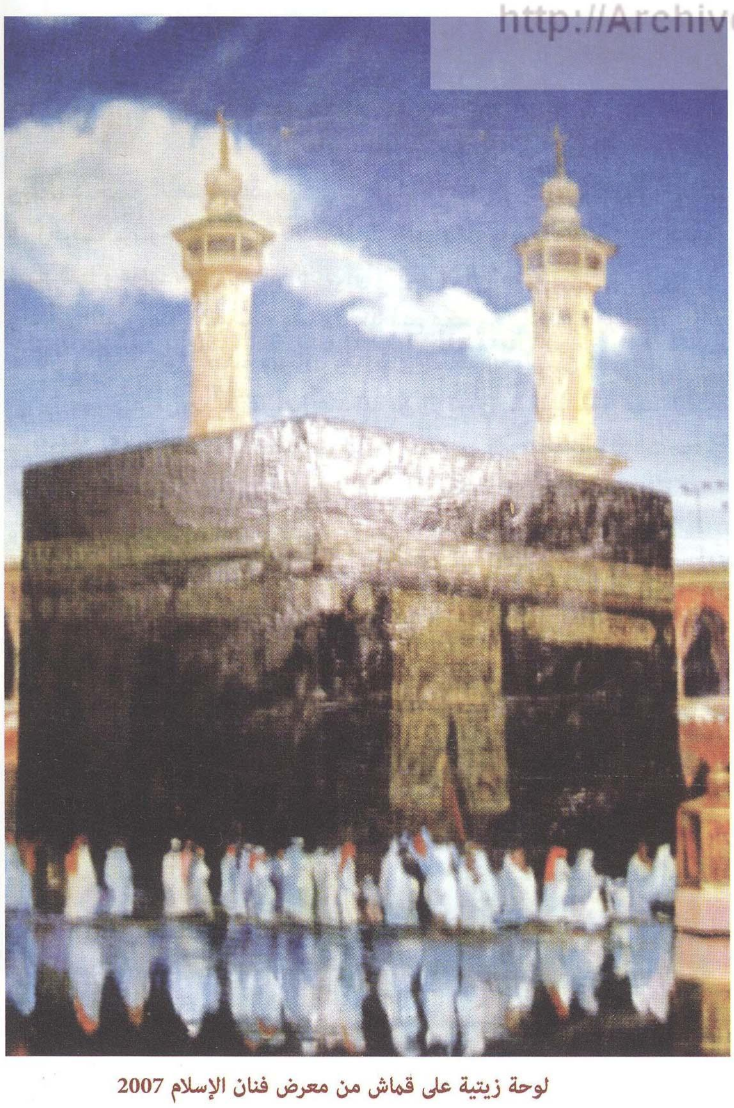
لقد صور كثيرون من الرحالة الأجانب دخولهم المبكر إلى حرمي مكة المكرمة والمدينة المنورة مثل بوركهارت السويسري وبرتون الإنجليزي ورووش الفرنسي وهورغرونيه الهولندي ولوبوليكو ووالن ومالتزان وفوسلي وباديا وغيرهم، ومن الأمثلة الذائعة الصيت الرحالة الفرنسي وجيل جرفيه كورتلمون الذي غير اسمه إلى عبدالله بن البشير بعد إسلامه وهو فنان تشكيلي استطاع أن يعبر عن مشاعره وانفعالاته بقدراته الفنية واللونية في رسم الظلال والحركات والسكنات في تشكيل صورة حية، خلال رحلته الى الأراضي المقدسة العام 1311هـ، كما أنه استخدم الكاميرا في التقاط بعض الصور الفوتوغرافية التي كان يواجه حاملها - في ذلك الوقت - بالعقوبة الشديدة حتى لو قام بالتصوير خارج الحرمين الشريفين. وألف كتابه المعروف «رحلتي إلى مكة» وهو أفضل الكتب المؤلفة عن الإسلام وعن مكة وعن شعائر الحج وموثقة بالصور الفوتوغرافية والتشكيلية.


لوحة للكعبة المشرفة للفنان الإيراني خسرو حسن زادة

ومن الأمثلة الأكثر وضوحا وقربا إلينا الفنان الجزائري الجنسية، الفرنسي الأصل الشهير عالميا، والذي تفخر متاحف فرنسا الكبرى بأعماله إيتين ألفونس دينيه المولود في باريس العام 1861 والذي اعتنق الإسلام العام 1913 وسمي بالحاج ناصر الدين، بعد 40 عاما من الدراسة والملاحظة والتأمل في دين الإسلام ومقارنته مع مختلف الديانات. وخصص حياته بنصرة الدين الإسلامي سياسيا وعلميا واجتماعيا، وألف عدة كتب عن ذلك منها كتابه "أشعة خاصة بنور الإسلام والحج إلى بيت الله الحرام" يقول فيه: لو كان الإسلام الحقيقي معروفا في أوروبا لكان من المحتمل أن ينال العطف والتأييد أكثر من أي دين آخر. وتجربة دينية لفتت نظر الإمام عبد الحليم محمود شيخ الأزهر، وهو ما أشار إليه في كتابه "أوروبا والإسلام" موضحا به إجابات لأسئلة كيف ولماذا أسلم دينيه؟

كما قام ناصر الدين بإنتاج عدد كبير من اللوحات التي رصد فيها الصلاة،


حجاج أمام باب الكعبة الذي يزخر بخطوط النسخ والثلث


لوحة زيتية على قماش من معرض فنان الإسلام 2007

حيث وصفها في كتاباته بأنها ذات دلالة على الرزانة والهدوء والاطمئنان، وهي خالية من مبالغات الورع وتكلفات الخضوع والتظاهر بذلك مما هو غريب في العبادات، لأن الله سبحانه وتعالى عليم بما في الصدور وهو الغني الحميد، وحكمة الوضوء الذي يسبق كل صلاة ففيها للبدن انتعاش وصحة ونظافة، وهي من الإيمان.
وحديثا عبر كثير من الفنانين العرب والمسلمين عن مشهد الكعبة والحج، ونذكر منهم على سبيل المثال الفنانين عمر النجدي وأحمد مصطفى وعادل السيوي من مصر، وعبدالله حماس وضياء عزيز من السعودية، والتركي نصرت كولبان وآديامي عبدالفتاح النيجيري وغيرهم.

التصوير الفوتوغرافي

وللتصوير الفوتوغرافي دور في هذه التجليات، كواحداً من أبسط السبل الجمالية التي يعتمدها الإنسان لتخليد اللحظة في الزمن والتاريخ، كما يعد من الفنون الجميلة التي تتطلب حسا فنيا رفيعا وقدرة عالية في اكتشاف مواطن الجمال.
وقد ظهر لنا مؤخراً الفنان البريطاني المحترف بيتر ساندرز 1946 الذي بدأ حياته الوظيفية بتصوير كبار نجوم الموسيقى، وفي عام 1970 قاده حبه للتعرف على الدين الإسلامي الى إعتناقه وغير اسمه الى «عبدالعظيم» ووجه بوصلة تصويره نحو البلاد التي يوجد بها الإسلام والأماكن المقدسة ليقدم العالم الإسلامي بطريقة إيجابية وجميلة تظهر الوجه الحقيقي للإسلام حتى إن المملكة العربية السعودية قد خصته في الأعوام الماضية بتصوير مناسك الحج وخصصت له طائرة خاصة للتصوير من أعلى الكعبة خلال ذلك الحضور المليوني في موسم الحج، فكانت صورا رائعة ذات حس فني رفيع وقدرة هائلة على إظهار ذلك المنسك الإسلامي العظيم تغلب عليها عاطفة مشبعة بالروحانيات والسحر الكامن والملموس لدى عبدالعظيم الفنان المصور.
ومن حسن الطالع أن استضاف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الفنان عبدالعظيم بالكويت وأقام له معرضا فنياً لمجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية التي يظهر فيها بطريقة إيجابية وجميلة تظهر الوجه الحقيقي للإسلام خلال جولاته في بلدان عديدة مثل الهند والصين والسنغال ومالي والمغرب وموريتانيا وغرب أفريقيا وإسبانيا وأغلب البلاد العربية.

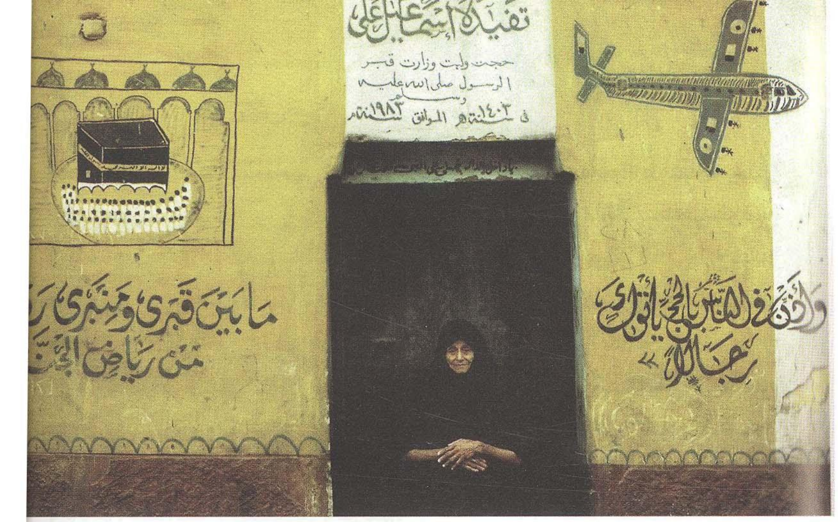
جداريات الحج الشعبية

تلازمت ممارسات الفن مع الإنسان بفطرته منذ بدأت الحياة، وظهر ذلك جليا في ولعه بالفن والتعبيرعنه، فهي نزعة أساسية في الطبيعة البشرية تؤكدها ممارساته وأنشطته الإبداعية في تجميل جسده أو أجزاء منه بعينها بالأصباغ والوشم حيث ابتكر الأقنعة الملونة طبقا للمناسبات، وقام برسومه وخربشاته على أسطح جدران الكهوف عندما عبر فيها عن عجزه عن مواجهة الضواري فقام برسمها في أشكالها الحقيقية وتفاصيلها كي تعينه على تفادي الخوف منها وتساعده في تحديها وللسيطرة عليها واصطيادها.
ومع بداية الرحلة الانسانية الحضارية تواصلت الرسوم على جدران مشيدات وعمائر حضارات بلاد وادي النيل المصرية القديمة وبلاد النهرين والسومريين والآشوريين ...إلخ، عكست مظاهر وأنماط حياتهم من عمل وصيد في البر والبحر ورقص وموسيقى ورياضة وتسجيل المواقع الحربية وبطولات وصور الملوك، فجاءت تلك الجدران سجلا تاريخيا مصورا ورسالة جمال للمتلقي وتعبيرا صادقا يدخل البهجة والسرور في نفوس الناس وبنظرة عامة كما نرى تاريخ هذه الظاهرة (الرسوم الجدارية الشعبية) يتضح لنا ارتباط المصريين بالرسوم الجدارية التي تعود الى العصور الحضارية المتعاقبة من الرسم على جدران المعابد والمقابر والكنائس والمساجد...هي ظاهرة متأصلة شعبيا محملة بخبرة جمالية مستمرة تشكلت عبر هذا التاريخ الطويل ويتكرر هذا الواعز الفطري الذي اقترن بصفة عامة برحلة الحج مما يؤكد تجليات الشأن الديني - الحج - لا يغيب عن الإبداع الفني في ظهورها على واجهات مدخل منازل



منمنة عثمانية (القرن الثامن الميلادي) تصوّر المدينة المنورة
محظوفة في متحف الفن الإسلامي بألمانيا الغربية

الحجاج، وصفها المستشرق البريطاني إدوارد لين 1833 بقوله" «ويزين المصريون مدخل منزل العائد من الحج قبل نحو ثلاثة أيام من وصوله، فيلون الباب والحجارة غالبا باللونين الأبيض والأحمر وأحيانا باللونين الأخضر والأسود أو غيرهما بطريقة بدائية».
هذه الجداريات يقوم عليها أهل الحاج المقربون أو من الأصدقاء أو الجيران المتطوعين الذين لديهم خبرة في التعبير، ولديهم هواية فطرية في استخدام الألوان،أو يستعان في الغالب برسام شعبي معروف لديه المهارة الفطرية يتولى تزيين مدخل وواجهة المنزل بتلك الرسوم التي ننشر بعضها والمرفقة بالنص تصور مشهد الكعبة المشرفة تغطيها الكسوة الشريفة، أو تصور غار حراء والعنكبوت والحمامة أو عملية ذبح الفداء.
ودائما ما تتكرر رسوم وسائل المواصلات التي يستخدمها الحاج حتى وصوله الى مكة المكرمة سواء كانت الوسائل بدائية قديمة كالجمال والبغال والخيول والمراكب الشراعية، وأحيانا ما يصور الحاج مترجلا مستهدفا تلك المشقة التي تهون عليه في سبيل امتثاله لأمره سبحانه وتعالى ورغبة في مزيد من الأجر والثواب وتصديقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم الوارد في صحيح البخاري: «أفضل الجهاد حج مبرور».، كما نجد في هذه الرسوم الجدارية عناصر ووسائل عصرية حديثة مستخدمة في تلك الشعيرة من رسوم لقطارات وسفن وبواخر وطائرات، كما نلاحظ أيضا رسوم الأشجار الخضراء المورقة وأصص الزهور ووحدات زخرفية وهذه غالبا وحدات توضع لإستكمال الجانب التشكيلي.
ومن الرسوم المألوفة على جدران منازل الحجاج تلك التي تمثل المحمل (فقد كان ذلك لفترة زمنية حيث كان حكام مصر يرسلون كل عام الكسوة الى الكعبة المشرفة - توضع على ظهر ناقة تزين بأفخر الزينة الملونة تقودها جمال ويسير ركب للحجاج في موكب مهيب له قدسيته لدى الشعوب



جدارية تعلن عن قيام الحاجة تفيدة بالحج لبيت الله الحرام وتتوسط الجدارية صورة فوتوغرافية كبير
في حالة مبتكرة وعن يمينها رسم للكعبة وعن يسارها رسم الطائرة وأسفلهما عبارات دينية بخط جم

المسلمة) فنرى على الجدران رسوما تمثل المحمل على جمل يقودها رجل جمال.
وتعتبر هذه الرسوم الملونة والكتابات الجدارية وسيلة معبرة عن مناسبة أداء فريضة الحج ووسيلة للإعلان عن قيام صاحب البيت مناسك الفريضة وهي تعبر عن الترحيب والتهنئة للحاج بسلامة الوصول.

فالمنتج الجداري من الأشكال المرسومة والكتابات يعتبر لغة تنقل الرسائل من الرسام الى المتلقي وتعبيرا فنيا تشكيليا له دوره وارتباطه بروح ونزعة اجتماعية وثقافية .

كما أن خاصية وجود النصوص اللغوية والخطوط العربية من أهم خصائص فنون الحضارة الإسلامية، حتى رسوم الجدران الحديثة (الجرافيتي) . وتدور كتابات جداريات الحج حول الآيات القرآنية التي تتعلق بفريضة الحج مثل، «وأذن في الناس بالحج» والبسملة وبعض العبادات التي تقال أثناء الشعائر «لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك، إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك» و«اللهم صلي على النبي»، وبعض الأحاديث النبوية مثل «ما بين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة»، او «من زار قبري وجبت له شفاعتي»، وبعض العبارات.... «حج مبرور وذنب مغفور» أو «ألف مبرور يا حاج» .

فالفنان والرسام الشعبي يترجم مفاهيم افراد مجتمعه وأفكارهم وآمالهم وتراثهم وخيالاتهم واهتماماتهم المادية والروحية ليحولها بوسائل فنية عملية الى طاقة إبداعية.

ونضيف أن الكتابات المتعددة التي نشاهدها المقترنة بالرسوم والخربشات الجدارية هي واحدة من خصائص الفنون الفطرية ورسوم الأطفال والمراهقين، حيث نرى تلك الممارسات العبثية والرغبة الدفينة في تناول موضوعات بناتها والإفصاح عنها بطريقة حرة أو عقوبة منفلتة وعشوائية إفراغ ما لديهم من هواية الكتابة والشخبطة على الجدران ومع الأسف تصل أحيانا الى المرافق العمومية والإنجازات الحضارية .

كيف نتعامل قراءة ونقداً مع تجليات تجربة رسوم الحج في الإبداع التشكيلي؟!

يشكل الفن الشعبي رافدا مهما من ثقافة أي مجموعة بشرية واستجابة للحاجات والرغبات الأساسية للمجتمع وتفسر رسوم الحج الجدارية والبناء التشكيلي الشعبي التي تهدف إلى تحقيق ضرورة اجتماعية وما ينشده الفنان الشعبي من ورائها من تأثير بالغ يثير في جمهوره وعشاق فنه الاستمتاع والتأييد والقبول وربما الإعجاب .

فإن قمنا بعملية أولية لتحليل تلك الرسوم والتعرف على بنائها التشكيلي العام فنجد أن فحواها يمثل وحدة متكاملة، صورة ومادة ومعنى وقيمة .



جدارية على منزل تصور موكب المحمل وخلفه قطار حديدي متجهين إلى مكة

وفي تحليلنا ندرك الجانب التعبيري وأهميته في تلك الرسوم والتي تغطي الموضوع الفني كاملا بصورة تلقائية مؤثرة في أسلوب نوعي متميز يحقق طابع الفنان وتأثيره الذاتي الذي يميز فنانا عن آخر في التوافق والانسجام والعلاقات الشكلية والإحساس بالشكل والموضوع.

هناك منظومة فنية تشكيلية تقوم على تضافر عناصر رئيسية خطية ولونية وحركية، فالخطوط تحدد المساحات المختلفة لأشكال الموضوع وعناصره ويأتي اللون عنصرا تشكيليا يميز معالم الموضوع الذي يختاره الفنان بحسه وخبرته، وهذه العناصر التي يتحرى الفنان التشكيلي الشعبي البناء الفني الكلي (التكوين) للوصول الى أعلى مستوى تثير تعاطف المشاهد وإعجابه، وهنا يحرص الرسام على كيفية توزيع الوحدات وتوفير عامل الاتزان وتكييف الوحدات المستخدمة وترديدها للدلالة على معاني المضامين المستوحاة والقيم الابتكارية.

وقد ظهرت أصوات غيورة، مؤمنة بصياغة رؤية استراتيجية لمستقبل الفن وضرورته وأهميته في التنمية الثقافية للمجتمع، بإحياء تلك الرسوم ومادتها الإبداعية الشعبية الحقيقية التي تكمن في وجدان المجتمع، وبالفعل تمت أخيرا صياغة مشروع متكامل طرح عبر جمعية المحروسة لرعاية التراث والفنون المعاصرة كشف عنه د. محمد عرابي ونشره في العدد التاسع عشر في نوفمبر 2007 من مجلة بورتريه، يتضمن فعاليات تهدف الى دراسة التراث الشعبي وإحيائه وتحقيقه، بعد تحديد أهداف استراتيجية لمشروع الفن من الناس وللناس، وتحديد ملتقى دوري ينعقد في احدى القرى المصرية كل عام ويتم اختيار الرسامين الشعبيين المتميزين ليقوموا بتنفيذ رسوم على جدران البيوت، وذلك وسط احتفالية تعيد إلى أذهان الناس احتفالية رسوم الحج الجدارية .

وظلت تلك الفطرة الإنسانية منذ نشأتها حتى أيامنا هذه على الرغم من وجود المتنفس الكبير للتعبير عما يجيش في الصدر من أفكار ورغبة في التعبير عنها من خلال لوحات بأحجام كبيرة أو عملاقة وبأشكال ومدارس فنية مختلفة إلا أن الرسم على جدران الشوارع أصبح قصة محببة مألوفة بأيدي العامة ورغبة فنية لدى بعض المحترفين في تناول موضوعات بذاتها والتعبير عن ذاتهم أو الاحتجاج كتابة ورسوما، ثم تطور ليصبح فنا له خصوصيته فتح روافد جديدة لمجالات الفنون التشكيلية وحمل مسمى (الفن الغرافيتي) محققا في السنوات الأخيرة نجاحا جماهيريا فنيا وعالميا، حيث نجد ان أشهر صالات المزاد العلنية العالمية (سذبي) تعرض أعمال الفنان الجرافيتي البريطاني بانكسي بأسعار مناسبة، ويتهافت على اقتنائها كبار فناني السينما العالمية ومحبي وجامعي اللوحات والتحف الفنية .

وجدير بالذكر أنه في الكويت أقامت كلية البنات (جامعة الكويت) مهرجانا فنيا تشكيليا وشاركت في ورش عمل ببرنامج لفن الغرافيتي والرسم بمنهج الجداريات الكبيرة لتشجيع طالباتها وتوسيع مداركهن ولتحقيق التفاعل مع المجتمع وإيصال رسالاتهم من خلال تعبيرهم الفني الجداري .

المخطوطات المصوّرة

ترحال المنمنمة صوب الوسائط المعاصرة

منذ أن اضطرمت أولى جذوات التراسل الحضاري بين الشرق والغرب - في مضمار فن المخطوطة المصورة - لم يتوقف التلاقح الجمالي والمعرفي لنتاجات الفنانين في سياق الكلمة المرسومة. وقد تنوعت الطرائق التي «اعتدت» بها الكلمة المكتوبة على الفنون البصرية، فمنذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن الواحد والعشرين، تفرعت السبل الرئيسية التي اعتمدها الفنانون وتبنتها حركات الفن الحديث والمعاصر لاستخدام الكلمات، للتنافس مع الصور أحيانا، وللحلول محلها في أحيان أخرى، أو طموحا لتوليد أنواع جديدة من العلاقات البصرية، أو لكسر القوالب القديمة وإزالة الحواجز المتوهمة بين المنصوص والمنظور. واستمر الترحال معززا بجهود أساطين الفن الحديث، حيث جاءت «الكلمة المرسومة» مخلصة أحيانا لخطاب الرمزية، كما هي الحال لدى بول جوجان (1848- 1903)، في عمله المعروف باسم «أسلاف تاهامانا»، الذي حرص على تدوين اسمه المحلي Metua Merahi Tahamana no بالحروف اللاتينية أسفل يسار اللوحة، فقد شخصت الفتاة التاهيتية «تاهامانا»، وهي تطرف ببصرها جانبا، تلقاء خلفية نستبين فيها مجموعة من أسلافها البدائيين، فيما يستقر فوق الجميع - حضور علوي - نص مكتوب/ مرسوم برموز اللغة المحلية، ليظل في مكانه فوق دماغ الفتاة - على الرغم من ارتدائها طرازا مستجلبا من ثقافة وافدة - ممثلا لذاكرة قاهرة، تستحضر رموزها النصية/ البصرية لكبح تحولات الآني.

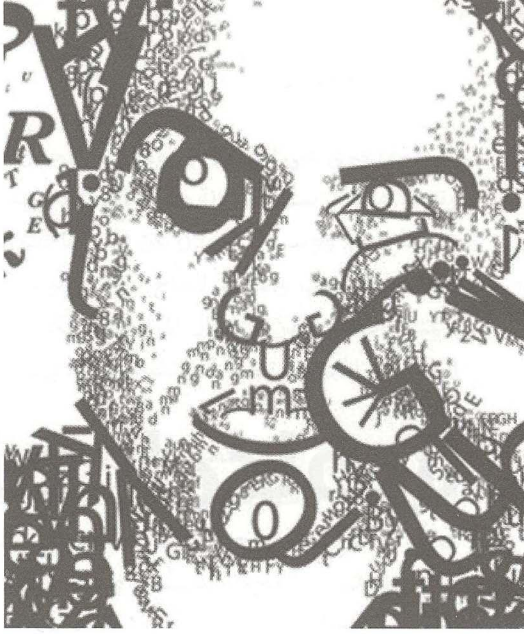
د. ياسر منجي
أكاديمي وناقد - مصر

ومن الرمزية إلى السرياليين، وتجاربهم على لوحة القصيدة والكتابة التلقائية، تتبدى أهمية التجربة الفلسفية لرينيه ماغريت (1898- 1967) في عمله الشهير «خيانة الصور» La trahison des images، الذي رسم فيه غليونا للتدخين Pipe لينفي - من خلاله - صفة الوجود عن «الصورة المرسومة» بواسطة «الكلمة المكتوبة»، وذلك حين كتب أسفل الغليون جملة تقول: «هذا ليس غليونا» Ceci n'est pas une pipe. وهكذا أسقط ماغريت الحائط الرابع بين المتلقي والصورة، مطيحا بفكرة «حقيقة الوجود» الموهومة جراء مخاتلة المهارة التصويرية، التي تقيض للفنان أن يسحر أعين الناس، ملقيا في روعهم أن ما يرونه «حقيقي»، بينما هو في حقيقته محض تخييل بصري ثنائي الأبعاد، يحاول صاحبه أن يعكس «صور الموجودات»، (شكل رقم 2).

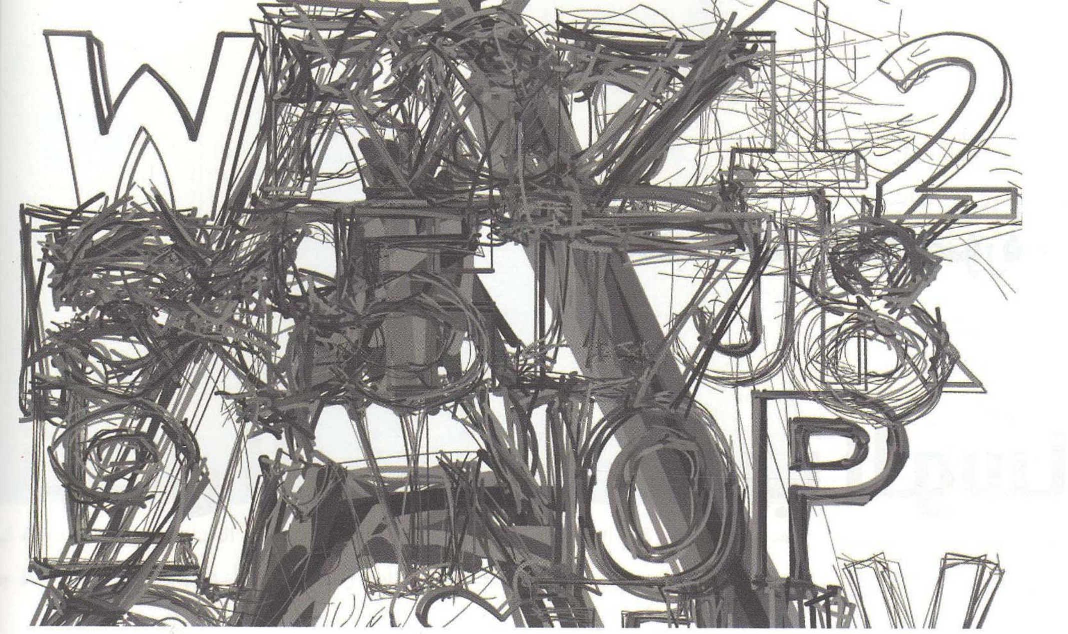
وتستمر تجليات الكلمة المكتوبة في الفنون البصرية، من تلصيقات Collages التكعيبية، إلى تعامل أقطاب الـ «دادا» مع الكلمات - سواء في مطبوعاتهم أو ضمن أعمالهم - بوصفها هراء لا طائل من ورائه، إلى رسوم وملصقات البنائية، ومن اللوحة الإشارية لفترة ما بعد الحرب، إلى دعائية الفن الجماهيري وإدانته الاحتفالية الزاعقة لفكرة العلامة التجارية، وكذا في جهود فناني المفاهيمية. كما لا يخفى ما كان لنهج «الحروفية» من أثر في تجذير الحرف كوسيط بصري جمالي، وعلى الأخص في شرقنا العربي الذي شهد نتاجات عالية المد لهذا النهج، سواء ما تأسس منها على مقولات عرفانية وباطنية صوفية، كما هي الحال في أعمال رواد الستينيات مثل شاكر حسن آل سعيد (1926- 2004)، وسمير صايغ (من مواليد العام 1945) ومحمود حماد (1923- 1988) وأحمد شبرين (من مواليد العام 1931)، أو ما توجه منها صوب بحوث بصرية صوتية كما في أعمال يوسف أحمد (من مواليد العام 1955) ومهدي مطشر (من مواليد العام 1934)، وغيرهم من الحروفيين العرب. ومن دعاوى تحويل «الفن على مثال الطبيعة» إلى «الفن على مثال المدينة»، واستثمار غابة اللافتات



بول جوجان: أسلاف تاهامانا، ألوان زيتية على قماش، فرنسا، 1893، محفوظة بمعهد شيكاغو للفن، الولايات المتحدة الأمريكية



تصميم لصورة وجهية بتنويع أنماط الخط، من نماذج "فن النص"



"بريان كيم ستيفانز" و"مارك أندريه هاميللين" و"ليو أورنستاين": مشروع "إنتحار في طائرة 1919"، توليف نصي صوتي متحرك ببرنامج "فلاش"، الولايات المتحدة الأمريكية

البصرية الكتابية التي يؤطر بها إنسان العصر حياته الراهنة، إلى التحديات النسوية للهيمنة الذكورية ومحاورها اللغوية/ البصرية/ النصية، ومن الكتابة في الفن من لدن الأصوات الخارجة على التيارات السائدة في الغرب، إلى التطبيقات الرقمية للنص الفائق/ النص التشعبي، ما لبثت مدونة «الاتصال البصري»، بإمكاناتها الرقمية والإلكترونية والفضائية الجبارة، أن أحلت نتاجات وسائطها الجديدة محل معظم وسائط الاتصال التقليدية، فظهرت الصورة الإلكترونية ومشتقاتها كبدائل - أو على الأقل كموازيات - للمطبوع من الكتب والصور... إلخ، وألفى الفنانون أنفسهم بإزاء وسائط جديدة غير محدودة الإمكانات، تغري بتوليد تنويعات بصرية كاسرة للمألوف في حقل الصورة/ الكتابة الثابتة.

ولم تتوقف النتاجات البصرية لفنون الوسائط الجديدة عند حدود إبهار التقنية فقط، وإنما أفضت أيضا إلى توجيه الفنانين نحو استرفاد طبيعتها الرقمية ذاتها، للاستفادة من حقيقتها كيانات رياضية وشحنات من الطاقة، ومن ثم توليد نسق جديد من الجماليات، التي وإن كانت لا تزال تستحضر فاعلية الكلمة المكتوبة في النص البصري، فإنها تطرح تقليدية الزخرفة الخطية في سبيل معانقة «الزخرفة الرقمية» للعصر الجديد، وهو نمط من المقاربات التشكيلية التي أثبتت حضورها الكاسح في حقول الاتصال والإعلام والإعلان، لاسيما في مجال التصميم الاتصالي، حيث يمكن استعراض ما لا حصر له من التصميمات في مجال فنون الكتاب والصحافة والمطبوعات على تنوعها، ناهيك عن التصميمات الموجهة للبث التلفزيوني، والتي تؤكد جميعها استشراء «الكتابة الصورية» كلغة اتصالية جديدة، تمارس الآن حضورها الأقصى وفق اشتراطات الجماليات الرقمية، وهو ما بدا جليا في المثال الشهير لتصميم ملصق الجزء الثاني من فيلم «المصفوفة»، الذي صممته مؤسسة «كونسبت آرتس» للتصميمات السينمائية والألعاب بهوليوود، وكان حريا بالإمكانات الجديدة لتخريجات



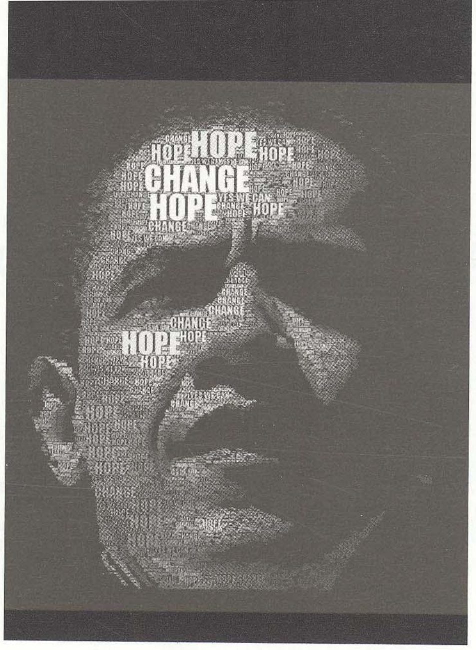
ملصق الجزء الثاني من فيلم "المصفوفة" The Mtrix، كمبيوتر جرافيك، تصميم مؤسسة Concept Art لتصميمات السينما والألعاب، هوليوود، 2003

الحاسوب في حقل البصريات أن تمارس فعلها بالطبع على مستوى آخر، تمثل في تيسير الحلول التطبيقية والتصميمية من خلال العشرات من حزم البرامج، الموجهة لخدمة مصممي وفناني الوسائط الجديدة - بل ولغيرهم ممن يشاء التجريب من فناني «الوسائط التقليدية»، وحتى لغير المتخصصين - التي يحتوي العديد منها على نماذج جاهزة لمئات من أنماط الخطوط، وعلى أشكال لا نهائية التنوع من الحروف والرموز الكتابية المختلفة الحجوم والألوان والملامس، التي يمكن تطويعها ضمن تصميمات ثابتة أو متحركة أو تفاعلية أو مزيج من ذلك جميعا، فأضحى من الطبيعي - والحال كذلك - أن تتيسر استعادة «الأشكال القديمة» من فنون الصورة المكتوبة، ليتم إلباسها لبوسا جديدا يحمل سمة وسائط العصر الرقمي ويستهدي جمالياتها، وهو ما بدا جليا واضحا في استفادة فناني الوسائط الجديدة من تراث «الترسيم الصوري للحروف» و«الخط الزخرفي الحيواني»، لاستثمار قواعدهما واستهداء روحهما التوليفية، في إنتاج أعمال يصبح فيها الحرف المكتوب والكلمة المطبوعة لبنتي البناء ووحدتي الصياغة البصرية في رسم صور الموجودات، وهو ما عرف باسم «فن النص»، الذي حل فيه مرأى التنوع البصري لسمك «البنط الكتابي» ومدى التشبع اللوني للحرف، محل قيم الظل والنور، والملمس والكتلة في الصورة المرسومة.

وقد تنوعت المقاربات الجمالية والمعرفية التي طرحتها تجارب «فن النص»، وهو تنوع استدعاه الجدل الذي تمارسه فنون الوسائط الجديدة مع حقول الإعلام والدعاية والإعلان، نتيجة تجليها حاليا - الوسائط - كأداة إنتاج رئيسية للمخرجات البصرية لهذه الحقول، فكان عليها أن تصطبغ بصبغتها وتترجم عنها، وهو ما يعكسه أحد التطبيقات الإعلانية لـ«فن النص»، من خلال أحد الإعلانات عن طراز من طرز سيارة «بي إم دبليو» الشهيرة، حيث تبدو السيارة راسخة على أحد الطرق المرصوفة وإلى جوارها شجرة، وفي الخلفية منظر لتلال بعيدة، وما

يلبث متلقي الإعلان أن يكتشف أن جميع المكونات البصرية للإعلان - فيما عدا السيارة والعلامة التجارية للشركة - مبنية بأكملها من تكرار لكلمتين مكتوبتين، هما: «سيارات» و«لاندستراس»، وهي كلمة ألمانية - لغة موطن الشركة المنتجة - تعني «طريق البلدة». وطبقا لهذا، وانصياعا لسطوة آلة الإعلان المالية الجبارة، تحولت «الجماليات القديمة» للطبيعة - بل الوجود العياني بالكامل - إلى مجرد بيانات مكتوبة، بل ومختزلة إلى كلمتين اثنتين فقط، تمثل السيارة - السلعة - نصفهما، فأضحى وجود العالم وجودا كوديا مشفرا، ولم يبق من وجود «حقيقي» إلا للسلعة وللعلامة التجارية، وهو في الحقيقة وجود «صورة» كل منهما.

وفي مسار مشابه يجري استثمار السطوة المفهومية التي باتت تمارسها الكلمة المكتوبة - باعتبارها علامة بصرية إيعازية - على وعي إنسان العصر الجديد، وتطويع طاقتها الإيحائية لتمرير رسائل صامتة عبر بوابة الوعي، تستهدف غرس أفكار بعينها في مستقَر اللاوعي وفق أسلوب الهمس، وهو أسلوب تتبناه آلة الدعاية السياسية وتجيد استثمار نتائجه الفاعلة عبر مختلف الوسائط، وإن بدأت الصورة في الآونة الأخيرة تستأثر بالقسط الأوفى من اهتمام الخبراء في هذا الصدد. ولعل الحملة الانتخابية الأخيرة لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية باراك أوباما (من مواليد العام 1961)، أن تكون مثالا دالا على ما قررناه، وذلك حين تداول أنصاره صورة شخصية له مرسومة بكاملها بواسطة تنويعات على الحجم ودرجة السطوع، لكلمتين مكتوبتين، هما: «الأمل» و«التغيير»، فصار المتطلع إلى «صورة» المرشح الجديد - الرئيس الحالي - قارئا لا واعيا لنص إلحاحي، تتكرر فكرته المزدوجة وتتعاقب دورتها بإلحاح، عبر تتابع التغير الحجمي



صورة "أوباما" المرسومة بتعاقب طباعة كلمتي "الأمل" و"التغيير"، نموذج لاقتران "فن النص" بالدعاية السياسية

والإضائي للكلمتين الواعدتين بالأمل والتغيير (الشكل رقم 5).

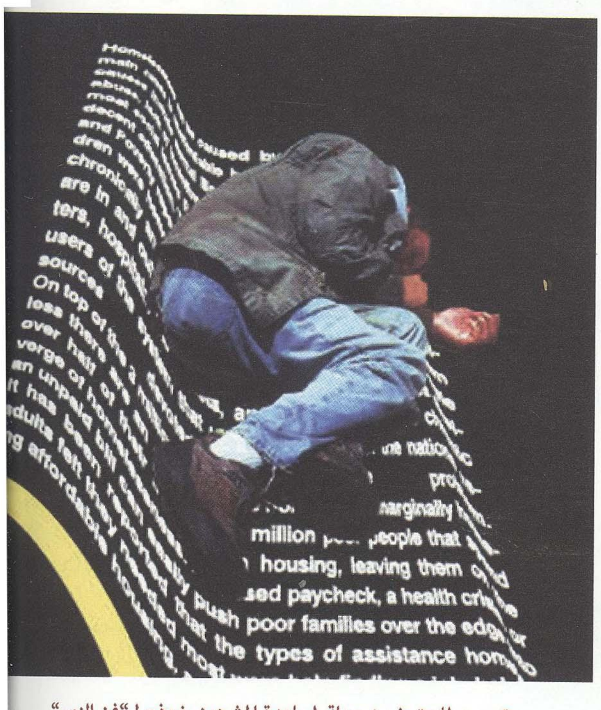
ويبدو أن وعي فناني «فن النص» بما لهذه الوسيلة من سطوة دعائية، دفعهم لاستثمار بعض إمكاناتها، من خلال تصميم بعض الملصقات ومطبوعات الحملات الخيرية، الموجهة لمساعدة وإنصاف «ضحايا العصر الجديد»، من الفقراء والمهمشين والمشردين، فنرى في أحد هذه الملصقات صورة حقيقية لمشرد، ينام على ما بدا كأنه كرسي بإحدى الحدائق أو الطرق العامة، وتلفهما معا مساحة من السواد المطبق. والكرسي مكون من نص يقرأ فيه المتأمل عبارات حول نصرة هذه الشريحة من الناس. فكأن صورة المشرد في مقابل «النص الرقمي» تكرس لتضاد، يحاول أن يلفت المتلقي لحقيقة وجود أخ له وشريك في الحياة، بين جنبات عالم أوشك على أن يصير افتراضيا بأكمله، ويسبح في عماء مخيف من عدم اليقين وافتقاد الوجهة.

غير أن نتاجات «فن النص» لم تقتصر بالطبع على الدوران في فلك التوجيه الدعائي أو الإغراء الإعلاني، إذ لم تعدم من فنانيها من يتوخون في المقام الأول مراعاة مقتضيات التجريب، والسعي خلف الاكتشاف وإطلاق المخيلة التصميمية وتلمس قيم الجمال، وهو ما تظهره أمثلة لا حصر لها في هذه السياقات، منها عدد كبير - بات يمثل اتجاها واضحا - يعول على طرافة التركيب واستنباط طرائق مبتكرة لتطويع الحرف والكلمة، وتحرير إمكاناتهما الجمالية البصرية.

وفي نموذج فريد لتضفير إمكانات الوسائط السمعية والبصرية والرقمية، في سياق توليف الجماليات الصوَرية والنصية والصوتية في عمل تغلب عليه الصفة البصرية، يأتي مشروع «انتحار في طائرة 1919»، الذي أنتج بواسطة الشاعر الأمريكي بريان كيم ستيفانز (من مواليد العام 1969)، استلهاما من مقطوعة موسيقية بالاسم نفسه، من تأليف مواطنه الموزع الموسيقي ليو أورنستاين (1893- 2002)، حيث تولى ستيفانز كتابة وتصميم نص لقصيدة حسابية تظهر على شاشة الحاسوب على هيئة فيلم تحريك بطله النص المكتوب، الذي تتواتر حركة كلماته وحروفه وتتعاقب خلال الوقت الذي يستغرقه عزف المقطوعة، بينما تولى عازف البيانو الأمريكي الشهير مارك أندريه هاميللين (من مواليد العام 1961)، عزف مقطوعة أورنستاين بأداء تعبيري خاص لموافقة فكرة المشروع. وفي النهاية دُمجت مكونات المشروع النصية/ البصرية/ الصوتية/ الحركية، في صيغة رقمية ضمن ملف أُعد بواسطة برنامج «فلاش»، يستغرق زمن عرضه قرابة ثلاث دقائق، طارحا نمطا جديدا من أنماط



أحد إعلانات شركة "بي إم دبليو" للسيارات، نموذج لاقتران "فن النص" بالدعاية والإعلان



تصميم لملصق ضمن حملة لمساعدة المشردين، نموذج لـ"فن النص"

رحلات المغرب العربي جعلته عاشقا خالصا للشرق والإسلام

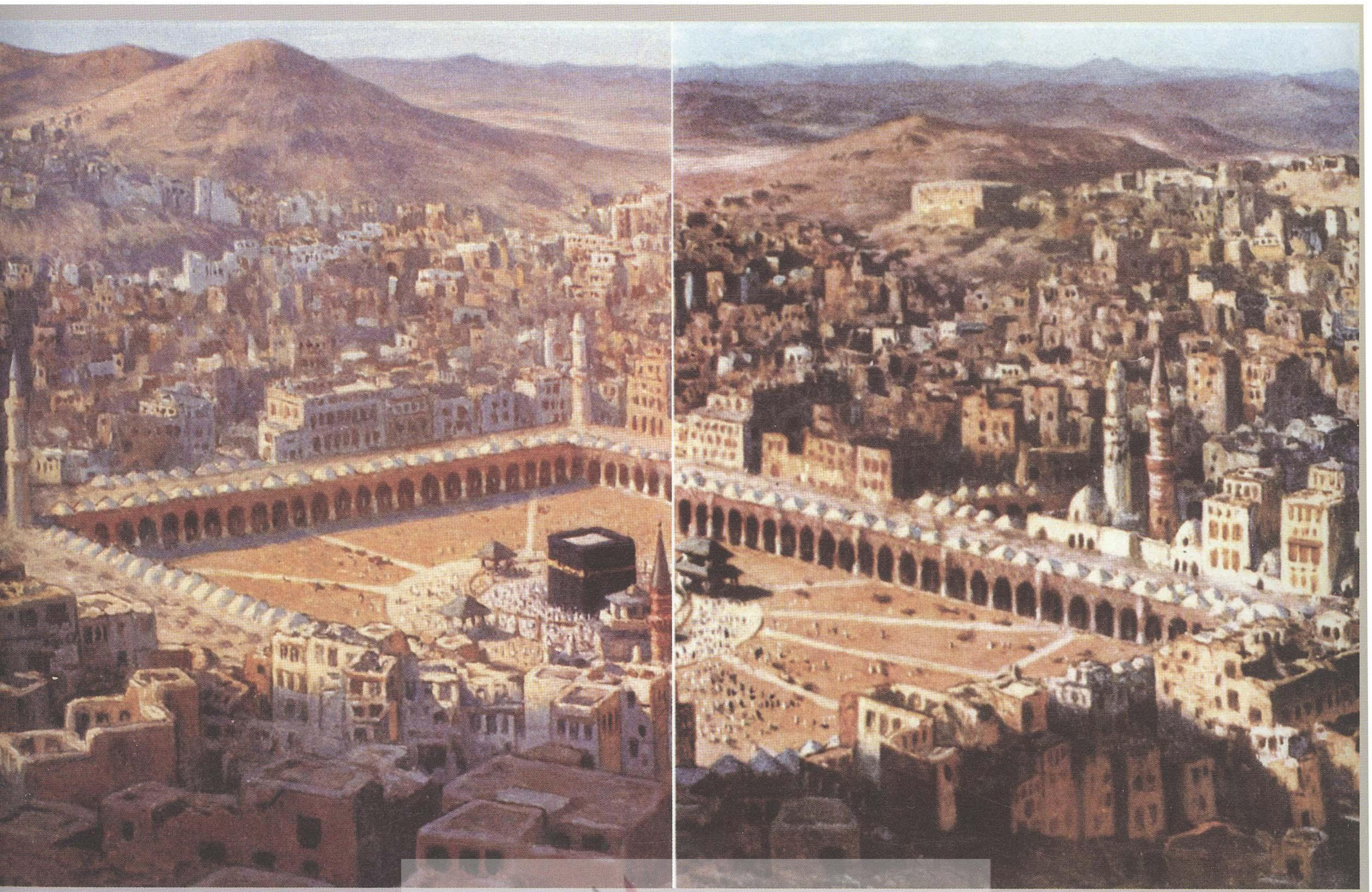
الفنان الجزائري الحاج ناصر الدين



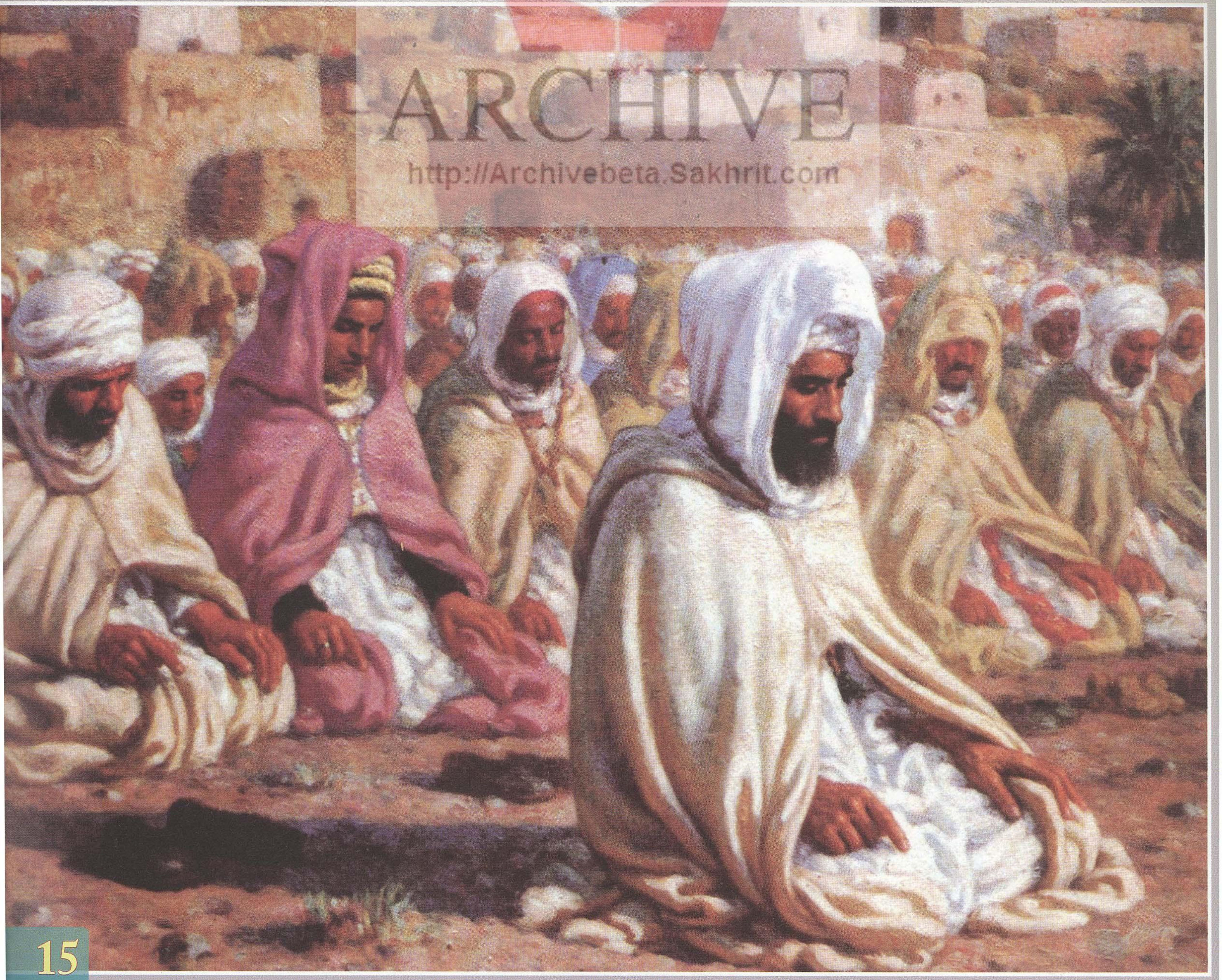
لقد أصبح الاستشراق دافعا لكثير من فناني فرنسا للقيام برحلاتهم إلى المغرب العربي وخاصة بعد عودة ديلاكروا الشخصية الرومانسية الأبرز في ميدان الاستشراق الفني، والذي صار محط أنظار وطموح سلسلة متتابعة من أجيال الفنانين الفرنسيين، وغدا تيارا رئيسيا في الذوق السائد في التصوير الفرنسي.

ومن بين هؤلاء الفنانين ايتيان دينيه المولود في باريس العام 1861، والذي أمسي عاشقا خالصا للشرق والإسلام فيما بعد، فغير اسمه ليكون الحاج ناصر الدين، فمنذ العام 1884 ينضم إلى رحلة استكشافية في صحراء جنوب الجزائر، ومنذ ذلك الحين وعلى مدار 45 عاما حتى وفاته قضى حياته متنقلا بين فرنسا والجزائر عاش أغلبها في بوسعادة بالجزائر.

يحيى سويلم
فنان تشكيلي - الكويت



الكعبة المشرّفة - زيت على كرتون 22x27سم عرضت في باريس 1914



72.2x85.4



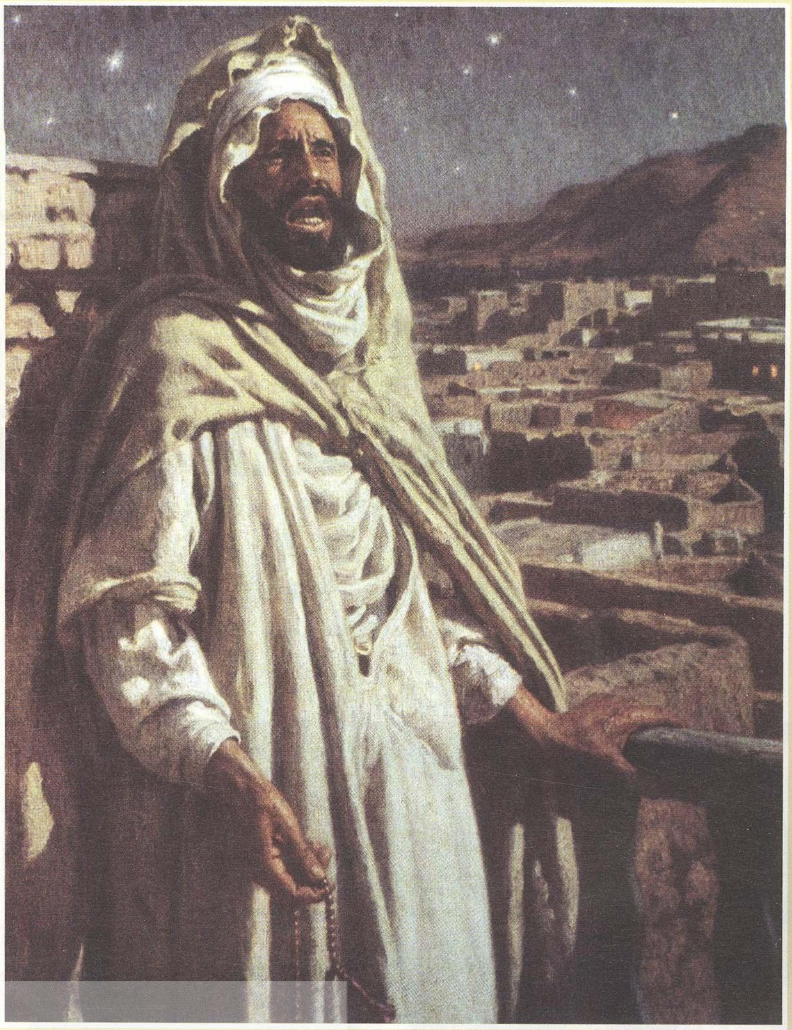
صلاة الفجر 1913 - قياس 58.5x116.3 سم



أنتج خلال هذه المرحلة إلى جانب لوحاته وإبداعاته التشكيلية الفذة، مؤلفات في القصة والرواية وترجمة لأشعار عنترة زينها بمائة وعشرين رسمة وتخطيطا، إضافة إلى سلسلة من الكتب بالفرنسية تناول فيها الإسلام، مثل كتابه «أشعة خاصة بنور الإسلام» تكلم فيه عن عقيدة الإسلام وقيمه وملاءمته لجميع الشعوب وكتاب «السيرة النبوية.. محمد رسول الله» أما كتابه «الحج إلى بيت الله الحرام» الذي جاء بعد أن توج حياته بزيارة الكعبة المشرفة بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج في أبريل العام 1929 فقد ذكر فيه: «لو كان الإسلام الحقيقي معروفا في أوروبا لنال العطف والتأكيد أكثر من أي دين آخر». وأصبح يوقع على لوحاته ولأول مرة بالحاج ناصر الدين، وقد أثار اعتناقه الدين الإسلامي والدفاع عنه ونصرته حفيظة المثقفين والسياسيين وأصدقائه القدامى في فرنسا ومحبيه في الفن، وشنت عليه حملة تشويه وتهميش لدوره البارز في الحركة التشكيلية الفرنسية وتاريخ الفن، ولكنه وبثقة الفنان الحق يرد: «حققت بالإسلام السعادة الدينية والفنية».

بعد انتهاء ناصر الدين من حجته، وتأليف كتابه «الحج إلى بيت الله الحرام» دخل المستشفى في باريس وظل فيها حتى أسلم الروح العام 1929، وصُلي عليه بمسجد باريس الكبير ونقل جثمانه إلى الجزائر ليدفن حسب الشريعة الإسلامية في مدفنه الذي أعده مسبقا في واحة بوسعادة الجزائرية استجابة لوصيته التي تركها لشقيقته.

وجدير بالذكر أن الرئيس هواري بومدين قرر بناء متحف يضم أعماله جميعا التي أهداها ناصر الدين للجزائر وطباعة مؤلف فني فاخر لمحتوى المتحف.



مؤذن للصلاة 1906

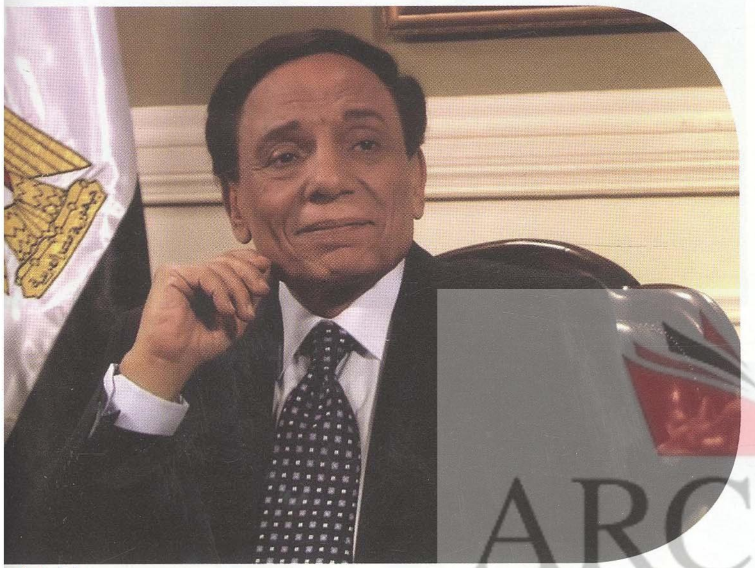


الغاسلات للملابس 61.9x50.6 سم



خلطة سياسية في قالب درامي ضعيف

مسلسل «فرقة ناجي عطاالله»


عادل إمام

حظي مسلسل «فرقة ناجي عطاالله»، منذ حلقاته الأولى، بمتابعة واسعة في عدد من البلدان العربية، ومن قبل جالياتها في دول المهجر، متصدرا المشهد الدرامي لهذا العام، بالنظر إلى شهرة بطله عادل إمام، والخلفية السياسية لأحداثه وتعالقاتها القومية، وحساسية الوضع السياسي الجديد في العالم العربي، كما لقي في الوقت نفسه اهتماما خاصا من قبل النقاد الفنيين والمتتبعين للأعمال الدرامية الرمضانية، التي أضحت - منذ سنوات - تستقطب نسبا من المشاهدة التلفزيونية غير معتادة ومسيلة للعاب المعلنين والشركات. فمن الأسبوع الأول لعرض المسلسل على شاشات عدد من القنوات الفضائية العربية، تهاطلت التعليقات بالصفحات الفنية للصحف واليوميات وعلى المواقع الإلكترونية المتخصصة والعامة، كما احتشد في الوقت نفسه عدد غير قليل من المتابعين والمشاهدين للمسلسل على الشبكة العنكبوتية للتعبير، عن سخطهم وخيبة أملهم من الصورة التي روجها المسلسل عن الواقع «العربي» للصراع العربي - الإسرائيلي، خاصة من جهة ضعف منسوب الواقعية في أحداثه، وتدني مستوى الأداء العام لمخرجه وممثليه وبطله على وجه التحديد. وعلى امتداد شهر من عرض هذا العمل الدرامي، تناسلت التعليقات على صفحات الفيسبوك وتويتر.

عبدالمجيد السخيري
ناقد - المغرب

يمكننا تلخيص أهم القضايا التي استأثرت بتعليقات المشاهدين، كما استقيناها من المواقع الإلكترونية وصفحات التواصل الاجتماعي، في محورين:

- المحور الأول: يتعلق بمغالطات النص ومفارقته للواقع على نحو مبالغ، حيث لاحظ أغلب المعلقين، خاصة من فلسطين المحتلة، أن المؤلف لم يكن صادقا في تصوير الواقع في قطاع غزة، وقدم صورة مزيفة عنه، وعن عادات وتقاليد أهله، وخلط بين الغزيين، من حيث اللباس، وبين بدو سيناء، معتبرين العمل تحريفا للحقائق الاجتماعية به، مرة لما صوّر فتيات غزة متحررات وهن يعشن في بيئة محافظة تحت سيطرة حركة حماس، ومرة ثانية عندما قدم صورا تظهر القطاع كأنه ينتمي إلى عصر غابر، في وقت يشهد فيه تطورا عمرانيا وثقافيا على الرغم من ظروف الاحتلال، وربما أكثر مما تعرفه مصر بسبب ارتباط اقتصاد القطاع بإسرائيل. كما لاحظ أغلب المعلقين أن النص قدم بطل القصة في صورة مثالية مغالية، يتصرف مع الإسرائيليين من دون تحفظ، ويحكي لهم نكتا عن اليهود، ويسخر منهم، ويتعامل معهم من موقع قوة لا أحد يدري كيف اكتسبها ملحق إداري في سفارة بلاده، ويستحوذ على مهام كثيرة، ويملي قرارات ويتوافر على سائق خاص بسيارة فارهة، وهو مناقض لما هو موجود في الواقع، وليس له أي تعليل فني في المسلسل.

- أما المحور الثاني فهو الهفوات الفنية والأخطاء التقنية التي استطاع بسهولة أن يدركها جمهور عريض، لأنها في الواقع كانت على درجة من البداهة لا تحتاج لكشفها دراية كبيرة بمقالب العمل الدرامي أو الفنون السينمائية. ومن هذه الزلات نقتصر على ذكر ما أجمع عليه المعلقون من أن المخرج لم يبذل جهدا في التحقق من دقة بعض الوقائع، مثل تهريب شخصيات من جنسيات مختلفة عبر نفق مصري - غزي، كما ظهر أثناء تهريب «فرقة ناجي عطاالله» في الحلقة العاشرة، وهو أمر غير دقيق وفق العارفين بالموضوع. ثم هناك مؤاخذة للمخرج في قضية اللهجة الغزية التي لم تكن متقنة، فجاءت

قريبة للكنة ولهجة فلسطيني لبنان.
تدور قصة مسلسل «فرقة ناجي عطاالله»، وهي مزيج من المغامرة والتشويق والكوميديا والدراما، لمؤلفها يوسف معاطي ومخرجها رامي إمام، وإنتاج مشترك بين قطاع الإنتاج بالتلفزيون المصري، والمنتج صفوت غطاس، بميزانية ضخمة قدرت بحوالي 15 مليون دولار، حول ضابط مصري متقاعد في الستينيات من عمره يدعى ناجي عطاالله، الذي جسد شخصيته عادل إمام، عمل لفترة ملحقا إداريا في سفارة بلاده بإسرائيل، قبل أن يتعرض للطرد من عمله بسبب انتقاداته للسياسة الإسرائيلية في التعامل مع الفلسطينيين، واعتراضه على تقتيلهم في أحد تصريحاته الإعلامية، والذي كان قد دفع بالسلطات الإسرائيلية لمساءلته عبر أجهزتها الأمنية بخصوص الثروة المتضخمة التي راكمها في غفلة منها، لينتهي التحقيق بتجميد أرصدته المودعة في أحد بنوك إسرائيل (بنك ليكومي). وبعد إنهاء خدمته بالسفارة يقرر "ناجي" العودة إلى مصر ليبدأ التفكير والتخطيط لاسترجاع أمواله المجمدة، فيشرع في تشكيل فرقة كومندو على نحو شبيه بوقائع فيلم أمريكي شهير (أوشن 11)، اختار أفرادها بعناية من تلاميذه السابقين، ثم تبدأ عمليات تدريب الفرقة استعدادا لتنفيذ مخطط سرقة البنك بعد العبور إلى إسرائيل عبر الأنفاق. تبدأ المغامرة عبر منطقة العريش بصحراء سيناء، مرورا برفح المصرية ثم رفح الفلسطينية في اتجاه غزة، ليتم تنفيذ عملية السطو على البنك، ثم العودة من جديد إلى مصر.
وأثناء العودة تقع كثير من الأحداث غير المتوقعة والمفارقات التي جعلت مهمة الفرقة تتعثر ويكاد يفتضح أمرها وهي محملة بحقائب ممتلئة بملايين الدولارات، لما فُرضت عليها العودة عبر عدد من البلدان، واجتياز حدود محفوفة بالمخاطر، عاش خلالها أعضاء الفرقة مواقف مختلفة، وتعرف خلالها قائد الفرقة على واقع بلدان بعضها أنهكته الحروب الاستعمارية أو الانقسامات الداخلية والطائفية، مرورا بقطاع غزة، حيث يعيش الفلسطينيون تحت وطأة الاحتلال، ويكابدون - في الآن نفسه - عناء الصراعات الداخلية بين حركتي حماس وفتح.
تنتهي أحداث المسلسل في الصومال بإطلاق سراح الفرقة بكامل أعضائها، بعد أن تم اختطافها من على متن رحلة جوية من مطار اسطنبول في اتجاه مصر، وقرار قائد الفرقة التبرع بالمال المسروق لمصلحة الجمعيات الخيرية تضامنا مع جياع وفقراء الصومال وضحايا حروبه المدمرة وموجات الجوع المتعاقبة عليه. وكانت الجماعة المنفذة لعملية الخطف قد طلبت فدية مالية من حكومات بلدان المختطفين مقابل إطلاق سراحهم، ومنهم أعضاء فرقة ناجي عطاالله. وقبل ذلك كانت الفرقة قد عاشت مواقف صعبة، وواجهت تحديات حقيقية بسبب ملاحقة الموساد، وصعوبات مرتبطة بالظروف الأمنية لبعض البلدان التي اضطرت إلى عبور حدودها، مثل العراق وسورية ولبنان وغيرها. غير أن سرد الأحداث شابته الكثير من الثغرات والأخطاء الفنية والتقنية، علاوة على عيوب الإخراج والأداء (خاصة أداء بطل المسلسل)، التي شكلت مادة أساسية لتعليق أغلب المشاهدين والنقاد، وكان لها نصيب مهم من تندر وسخرية هؤلاء، كما كشفت تلك الأخطاء والثغرات عن ضعف السيناريو وتخبط المؤلف في المواقف، وارتباك واضح في الرؤية لموضوع المسلسل، وخلفية معالجته، وفشل الرهان على الممثل النجم للتغطية على ضعف النص وتفككه، وتخبط مؤلفه بين مواقف وإحالات سياسية مقنعة متناقضة.
ويعد هذا العمل هو الثالث من نوعه على صعيد الدراما التلفزيونية الذي يشارك فيه عادل إمام، بعد المسلسل الشهير «دموع في عيون وقحة»، الذي أدى فيه دور جمعة الشوان، العميل المصري بإسرائيل، منذ ما يقارب ثلاثة عقود، ومسلسل «أحلام الفتى الطائر»، ولعله بهذه العودة يحاول استعادة بعض من بريقه.
النص الأصلي للمسلسل، هو رواية بالعنوان نفسه ليوسف معاطي، صدرت طبعتها الأولى في يناير 2012، ويعتقد بعض النقاد أنها كتبت بعد إنجاز السيناريو، غير أن أحداث المسلسل جاءت مطابقة لما جاء في الرواية، ما يعني أن السيناريو اعتمد نص الرواية، مع بعض التفاصيل المتعلقة بالكتابة البصرية وتدخلات المخرج في تطوير وإبراز الحبكة الدرامية. وقد شابت نص العمل الدرامي أخطاء كثيرة يمكن حصرها في صنفين:






مشاهد من المسلسل



بطولة جماعية للشباب



عادل إمام

الصنف الأول له علاقة مباشرة بطبيعة عمل السفارات وقواعد العمل الدبلوماسي، وهو ما تنبه لها ديبلوماسيون خبروا دهاليز الديبلوماسية، أما الصنف الثاني فله علاقة بالأمكنة والبيئات الاجتماعية التي مرت منها "الفرقة" أثناء مقامها بغزة وإسرائيل وفي طريقها إلى العودة إلى مصر عبر حدود عدد من البلدان التي اضطرت إلى اجتيازها. ففي ما يخص الصنف الأول، أبدى ديبلوماسيون مصريون استغرابهم من كم الأخطاء والزلات التي وقع فيها المؤلف، ولم ينتبه لها المخرج، الذي أشرف على نقل النص إلى الشاشة، ومن أهمها ظهور بطل المسلسل، وهو ملحق إداري، كأنه يتحكم في كل شيء داخل السفارة، بصرف النظر عن علاقاته الوطيدة مع أهل المجتمع المحتضن للسفارة، ومنها قيامه بمهام سياسية من صميم عمل السفير، كاستقبال ضيوف الحفل القومي، وإلقاء الكلمة الرسمية به، والذي إن تعذر على السفير ذلك لأي سبب يقوم نائبه بتلك المهام، وليس أي شخص آخر، زيادة على أن الحظوة التي يتمتع بها الملحق، من سيارة وسائق خاص، لا علاقة لها بالواقع. أما قضية توقيفه من العمل بقرار شفهي من السفير فيجانب الصواب، بحكم أنه موظف حكومي يخضع لمسطرة خاصة في حالة التوقيف. كما عاب هؤلاء على العمل ضعف حبكته الدرامية من جهة تغييب عرب إسرائيل في أحداث المسلسل، وركاكة اللغة العبرية وترجمتها، في وقت كان من الممكن تفادي مثل هذه الأخطاء بالرجوع إلى الخبراء بالشؤون الديبلوماسية، كما يفعل الكتاب والمخرجون الذين يحترمون أنفسهم ويقدرون ذكاء المشاهد والمتلقي. أما الصنف الثاني فقد اشتمل على أخطاء كثيرة تقاسمها المؤلف والمخرج معا، وتنوعت بين أخطاء معرفية وتاريخية وجغرافية وسياسية، رصدها نقاد وصحافيون تابعوا العمل منذ حلقاته الأولى. ونكتفي بذكر الأهم منها، كما جاءت في تعليقات المشاهدين وأوردتها صحف عربية تابعت قضية المسلسل، مثل صحيفة القبس الكويتية، ومعظمها تركز في المشاهد المفترض أنها تدور في قطاع غزة الفلسطيني في سنة 2009، زمن أحداث المسلسل كما تخيلها المؤلف. ففي الحلقة الحادية عشرة تسربت إلى الصورة أخطاء كثيرة ناجمة عن جهل واضح بطبيعة المجتمع الغزي وعادات سكانه ولهجتهم، من قبيل الخلط بين لباس ولهجة الغزيين ولباس ولهجة بدو سيناء المصرية، وكذلك الإيحاء إلى المشاهد بتحرر مبالغ فيه لأهل القطاع، من خلال مشهد بحث أحد أعضاء الفرقة (إبراهيم)، رفقة أحد أبناء المضيف الغزي الذي سيستشهد في آخر الحلقة، عن فتيات غزيات ومواعدتهن بسهولة والخروج معهن للاستمتاع، وهو أمر استهجنه كثيرون من أبناء القطاع لبعده عن الواقع، خاصة بعد سيطرة حركة حماس المحافظة على مقاليد السلطة وإدارتها للحياة اليومية بالقطاع بقوانين تتفق مع مرجعيتها الدينية. وقد وقع المخرج في سهو لما جعل الممثلين يتناولون وجباتهم صباحَ ما يفترض أنه يوم رمضاني صادف حلول شهره بوصول الفرقة إلى قطاع غزة، ونزول أفرادها ضيوفا عند أحد الشيوخ المقربين من المقاومة، كما صورت الحلقة نفسها المطاعم وهي مفتوحة في وجه زبائنها نهارا ويرتادها الناس، كأن الأسبوع الذي قضته الفرقة في غزة بدأ مع اليوم الأخير من شهر رمضان وليس مع بدايته.

يقدم مسلسل «فرقة ناجي عطاالله» خطابا سياسيا مشوبا بكثير من الالتباس، زيادة إلى كونه مغلفا بمزاعم بطولية وهمية بعيدة عن الواقع الفعلي، والتاريخ الحقيقي للصراع العربي - الصهيوني، الذي يلامس بعض أبعاده الثقافية والنفسية والسياسية، من خلال قصة المحلق الإداري بالسفارة المصرية في تل أبيب، الذي توترت فجأة علاقته بالأجهزة الأمنية الإسرائيلية، إثر تصريحات إعلامية معادية لإسرائيل، وبعد أن ارتابت في تضخم ثروته المالية، وقامت بالتحقيق معه ثم جمدت أرصدته المودعة بأكبر بنك إسرائيلي يتوافر على نظام حماية أمنية متطورة يصعب اختراقها، وأوحت لسفارة بلاده بتوقيفه عن العمل حين لم تفلح في إقناعه بالتعاون معها في شأن موضوع ثروته، وأيضا انزلاقاته السياسية. فمن خلال القصة يتبين أن دوافع «ناجي عطاالله» لتشكيل فرقة تساعده على تنفيذ مخططه لسرقة البنك الذي حجز على أمواله تظل محض شخصية وانتقامية، لا علاقة لها بأي دافع وطني أو قومي. وقد كشف عن ذلك لأعضاء الفرقة التي شكلها من بعض تلامذته السابقين في الجيش المصري قبل تقاعده، ووعدهم باقتسام الأموال المسترجعة حين العودة إلى مصر غانمين. وقد مثل اختيار المؤلف لقصة من هذا النوع في التعاطي مع موضوع الصراع العربي- الصهيوني خيبة أمل لدى العديد من المشاهدين والمتعاطفين مع القضية الفلسطينية، وخذلانا لمشاعرهم، لما رأوه في هذا الاختيار من إساءة إلى العمل النضالي وطهره، والإيحاء بأن للدوافع الشخصية والمصلحية نصيبا من هذا العمل، خاصة بإقران تضحيات مزعومة لأعضاء الفرقة في سبيل نيل مراد قائدها الفرد المتذاكي، الذي دوخ اليهود وأغرقهم في الفساد وجمع في غفلة منهم ثروة طائلة سلبت منه، وهو في سبيل استرجاعها لا يتورع في سلوك سبيل التضحية واستعارة أساليب النضال ومحاكاة طرقه في التنظيم، ولو توسل للتخطيط طريق اللصوص وعصابات المافيا. وقد رأى كثيرون أن قصة سرقة البنك، التي تمحورت حولها مغامرة الفرقة تعتبر بمنزلة تسطيح للقضية التي يزعم المؤلف ملامستها، ولكن الحقيقة أنه قدم تحريفا وتشويها لمضمونها السياسي.

المسلسل أخفق في تقديم رؤية واضحة وواقعية للصراع العربي - الصهيوني، على الرغم من أنه حاول تمرير رسائل ذات مضمون وطني



أحمد السعدني



عادل إمام يوجّه «فرقته»

كما أن الخطاب السياسي للمسلسل أخفق في تقديم رؤية واضحة وواقعية للصراع العربي - الصهيوني، على الرغم من أنه حاول تمرير رسائل ذات مضمون وطني، وذلك من جهة بسبب الالتباس الذي يشوب هذا الخطاب وتناقضه مع ما اعتبره بعض النقاد ترويجا مجانيا لمنطق التطبيع مع العدو الصهيوني، على اعتبار أنه واقع لا يرتفع وبديهي، وتخبط السرد وضياعه في الشعارات وحشو النكات السخيفة حول اليهود وبخلهم، ومن جهة أخرى بسبب المستوى الفني والدرامي المتدني الذي وقع فيه المسلسل وهو يحاول اللعب بالمكبوت القومي لاستمالة وتملق المشاهدين في العالم العربي وكسب تعاطفهم، ويستثمر العداء المنتشر بينهم لإسرائيل من أجل إنجاح المسلسل تجاريا ليس أكثر.

ولعل الالتباس الذي اكتنف خطابه السياسي، وكثرة الأخطاء والعثرات الفنية والإخراجية التي وقع فيها كل من المؤلف والمخرج، والصورة الباهتة التي ظهر بها الممثل - البطل من جهة استحواذه على مساحات واسعة من أحداث المسلسل، وأدائه الفج لبطولة مطلقة أمام ممثلين من الدرجة الثالثة، حتى من دون مقتضى درامي، وتصرفه كذكي وسط حشد من الأغبياء اليهود، وزعيم لا يشق له غبار، لعل كل هذا دفع كثيرين إلى التعبير عن سخطهم من استغباء واستغفال المشاهد والاستخفاف بعقله، حين يصور المسلسل الكيان الإسرائيلي بتلك الهشاشة التي تجعله سهل الاختراق، وأجهزته الأمنية المعروفة دوليا بخطورتها وحرفيتها العالية على أنها مجرد تجمع لحثالة وأشخاص غريبي الأطوار، مندفعين ودائمي الانفعال. فإذا كان من حق المؤلف والمخرج الاستعانة بخيالهما للرفع من معنويات شعوب أنهكها الشعور بالهزيمة والإحباط، ومداعبة أحلام قومية مجهضة بنصر تلفزيوني على عدو متجبر، فإنه ليس من الضرورة الفنية في شيء أن يورطا المشاهد في تتبع مغامرة مجموعة من الأفراد، منهم من يمتلك جسما مفتول العضلات وعقلا صغيرا ولا يعرف إلا الأكل، وآخر بطل رياضي لكنه عاجز عن توفير مصاريف عملية لوالده

يقدم المسلسل خطابا سياسيا مشوبا بكثير من الالتباس، زيادة إلى كونه مغلفا بمزاعم بطولية وهمية بعيدة عن الواقع الفعلي

البطل القومي السابق في رياضة غير شعبية، وشاب مستهتر ومهووس بملاحقة النساء، وواحد يصرخ بلا سبب ويتكلم بانفعال غير مفهوم، ومهندس معقد وضعيف الشخصية، بل شبه مخبول، كما ظهر في الحلقة قبل الأخيرة، ثم أخيرا شيخ إسلامي تائب يتكلم باللغة العربية، ويفتي بلا أسانيد، ويسخر من نفسه في مواقف كثيرة، أو بالأحرى يدفعه المؤلف إلى تبني مواقف كاريكاتورية من الحياة معللة بنصوص دينية يلقي بها كما اتفق، فيما قائدهم لا يكف عن الثرثرة، يتحرك بخفة ويوزع الأموال، يهين موظفين كبارا في عاصمة إسرائيل.

لعل الصورة التي كشف عنها المسلسل للآخر اليهودي، سواء من خلال الشخصيات التي أدت أدوار يهود إسرائيل، أو ما يستفاد من الحوارات التي دارت بين شخصيات العمل والنكات التي كان يرويها ناجي عطاالله بزهو وثقة كبيرة في النفس عن اليهود لليهود أصدقائه في تل أبيب، تمثل إحدى مفارقات الخطاب السياسي المزدوج الذي روج له يوسف معاطي، حيث تتأرجح الصورة بين التنميط المُكرّه من جهة، وهو ما أثار حفيظة الإسرائيليين الذين انتقد مسؤولون كبار منهم هذا الوجه من الصورة، متهمين العمل ببث الكراهية والعدوانية تجاههم وتشويه صورتهم، ومعيبين عليه الوقوع في التبسيط والأخطاء اللغوية بخصوص استعمال العبرية. ومن جهة ثانية اعتبار التطبيع مسألة

حتمية كما كان يحرص على ترويجه مهندسو السياسة الخارجية في النظام السابق. ومعروف أن كلا من المؤلف ونجم المسلسل عملا على تسويق موقف مماثل في أعمال مشتركة سابقة، كما دافعا بشكل مباشر - عبر تصريحات صحافية ونشاطات ميدانية - عما يصب في هذا المنحى.

ففي المسلسل نرى صور اليهودي تتنوع ما بين الطماع والغبي، والمخبول ومدمن الخمر وقمار وغريب الأطوار، عكستها شخصيات المسلسل: ضابط الشاباك الذي يشك في أمر ناجي ويرتبط بعلاقة غير شرعية مع قريبته وزوجة أحد ثلاثة خبراء كبار في تصميم الأنظمة الأمنية في العالم، وهو مصمم النظام الأمني لبنك ليئومي، المدمن والمحبط، ثم هناك التاجر الجشع الذي يساعد على أسر جنود إسرائيليين، والسمسار الجشع، ورجل الموساد المتوتر ودائم الانفعال، وغيرها.

شيطنة الآخر اليهودي ليست برد مناسب على شيطنة العربي - المسلم في أعمال يقف وراءها صهاينة في هوليوود أو شركات إنتاج أخرى في أوروبا والعالم، بل هي استسهال وتسطيح وإفقار للفن والإبداع، وبالأحرى ترويج لصور نمطية وأحكام مسبقة رائجة في الأوساط الشعبية حول اليهودي القذر: السكير والمقامر بلا أخلاق والسافل والخائن، وحتى إذا كان عبقريا فهو محبط ومهزوز عاطفيا، مضطرب ومخبول وبخيل...إلخ. هذه الصفات مجتمعة تتوزع شخصيات يهودية عاشرها المصري الذكي المحبوب الشجاع الغني ذو العقل الراجح وبعد نظر، السيد والذكي بين أغبياء وحمقى إسرائيل!

يبدو أن المضمون المُسيَّس لقصة المسلسل طغى على بقية الجوانب الفنية والتقنية للعمل، بحيث لم يولها إلا قليلون ما تستحق من الاهتمام، خاصة ما يتعلق بالصورة والإيقاع السردي وإدارة الممثلين والرؤية الإخراجية، وهي أمور لا بد من التعرض لها لاستكمال قراءة العمل الدرامي، بصرف النظر عن قيمة مضمونه الفكري والرسائل السياسية التي يحملها.

سيمفونية الحب والرومانسية في زمن ضائع

حكاية الخواجة عبدالقادر بين خداع الظاهر ونقاء الباطن

«إني أحبك زينب حب المحب لروحه.. وبدون حبك زينب فقد المحب لروحه»
هكذا نطق الخواجة عبدالقادر ببراءة البوح عن حبه لزينب، كما ينطق الرضيع بأولى كلماته. بفرحة تحمل كل الشوق لمشاعر عارمة ومختزنة تموج بها روحه المتخبطة في دوامات من الأسئلة ومحاولات الفهم لعالم غامض ومستعص على الفهم. هكذا خرجت الكلمات من فمه بسيطة منغمة. مؤثرة على رغم عاديتها الشديدة، محملة ببهجة الاكتشاف والنجاح. الشعر هو روح اللغة، جوهرها وكنزها الباطن، حين ينطق الأجنبي شعرا بلغة غريبة عليه فذلك معناه العشق المتبادل، معناه أن اللغة الغريبة ألفته وألفها فمنحته أسرارها المراوغة حتى لمن نشأوا عليها. هذه الكلمات البسيطة وما يشبهها من كلمات وأشعار صوفية تناثرت خلال مشاهد وحلقات المسلسل العربي «الخواجة عبدالقادر» الحائز أعلى نسب المشاهدة خلال ماراثون الدراما الرمضانية. منحت لذلك العمل ألقا خاصا وفريدا من نوعه، صبغ الأحداث بصبغة شاعرية مكثفة، محولا السياق الدرامي لما يشبه معزوفة موسيقية متعددة النغمات تعلو أحيانا في صخب مع بعض مشاهد العنف والفساد، ثم تنساب في عذوبة مع مشاهد الحب والصدق الإنساني في اللقاء بين الخواجة المحب والقلوب المتشابهة معه نقاء وإن اختلفت في الجنس والدين واللغة.

جيهان عبدالعزيز
ناقدة - الكويت



يحيى الفخراني

أحداث المسلسل الممتدة على مدى ثلاثين حلقة، وتتناول فترة زمنية تبدأ بأربعينيات القرن الماضي حيث أحداث الحربين العالميتين، وتستمر الأحداث من خلال تعدد أزمنة السرد على مدى ستين عاما، حتى العام 2006، راصدة تنقلات الشخصية الرئيسة للعمل الخواجة الإنجليزي (هربرت دوبرفيلد) بين موطنه الأصلي مرورا بالسودان ثم الاستقرار بسوهاج إحدى محافظات الصعيد المصري، وذلك في رحلة بحث مصيري عن غاية لحياة فقدت كل مثلها ومعانيها، رحلة نفس تواقة للحب والسلام والمعرفة. سلام اغتالته الحرب حين اغتالت أخاه مع ملايين غيره في بلاد تدعي الحضارة والتقدم والحرية والفن والقيم الجمالية. حقد وموت أفقداه الإيمان بعقيدته الموروثة، دفعه إلى عدمية من لا يجد خلاصا إلا في الموت. فسعى إليه بكل توقه للخلاص والتحرر من قيود جسده المادي وحضارته الزائفة، سعي بدأه في بلاده حين كان يطل من نافذته مناديا قذائف الغارات الجوية أن تنتقيه بقنابلها الحارقة، أو حين كان يشرب الخمر محاولا الهروب من الواقع وكأنها سم يتغلغل في جسده الواهن يزيده وهنا ويقربه خطوات أسرع من الموت.

الكنز هو الرحلة والأشخاص

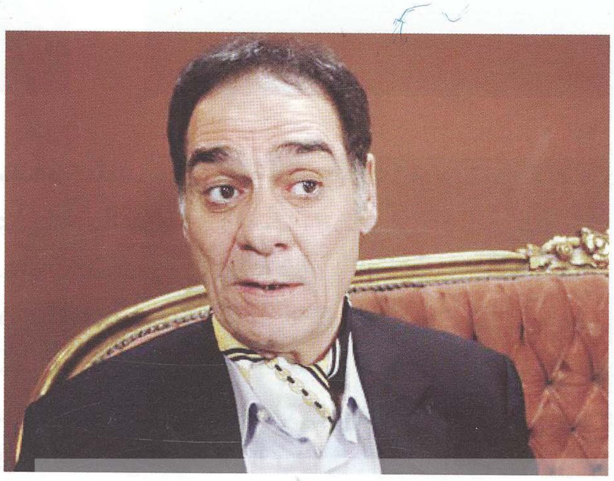
الموت كعادته في الفرار ممن يطلبه، والحياة كعادتها في منح نفسها لمن يشيح بوجهه عنها، شكلا ميلادا جديدا للخواجة هربرت حين أصبحت رحلة فراره وبحثه هي الكنز الذي حصل عليه في النهاية. والمهم هو الرحلة نفسها، رحلة روحية لاكتشاف النفس والآخر، رحلة زادُها الحب النقي، ودابَّتها الصدق والإخلاص. فكان أن التقى بالأرواح المتشابهة معه على رغم اختلاف الجنس واللون والحضارة والعقيدة.
فالخواجة السكير العدمي، يلتقي في أحلامه ورؤاه بشيخ سوداني صوفي، لقاء الأرواح المحبة، يناديه الشيخ في المنام فيلبي نداءه في يقظته، يعيد إليه إيمانا مفتقدا فيردد الخواجة وراءه الشهادتين، تتبعها أبيات الحلاج الصوفية.
«والله ما طلعت شمس ولا غربت إلا وحبك مقرون



سوسن بدر



سلاف معمار



أحمد فؤاد سليم

بأنفاسي
ولا خلوت إلى قوم أحدثهم ....إلا وأنت حديثي بين جلاسي
ولا ذكرتك محزونا ولا فرحا إلا وأنت بقلبي بين وسواسي»

وينتقل الخواجة المسلم من السودان إلى الصعيد، وقد عمد باسم جديد، اسم شيخه عبدالقادر، ليعيش وسط أفراد قرية، يسيطر فيها الأغنياء على الفقراء، وينهب المستعمرون ثرواتها، فيكشف بصدقه وإيمانه مظاهر الزيف والغش، مظهرا كرامات ككرامات الأولياء والصالحين، ويرق قلبه فيعشق زينب، أخت عبدالظاهر كبير القرية وحاكمها.

يناجي شيخه عبدالقادر كي يعينه على نظم الشعر في زينب، فيرددان معا:
«إني أحبك زينب .. حب المحب لروحه
وبدون حبك زينب .. فقد المحب لروحه»

لكن ذلك الحب الصادق يتحول للعنة تطارد الخواجة، تدفع بعبدالظاهر إلى محاولة إحراقه حيا مع زوجته زينب داخل بيتهما المغلق والمحاصر بعبدالظاهر وأتباعه.

الناس موتى وأهل الحب أحياء

المسلسل ناقش كثيرا من القضايا الشائكة، كقضايا الحرب والاستعمار، وذلك الصراع بين حضارتين مختلفتين، بين مستعمر وغاصب وبين مستعمرين شارك بعضهم في الفساد والاستغلال، وسرقة الآثار المصرية وتهريبها. أو ذلك الصراع بين مذهبين لعقيدة واحدة، وقضية المقامات والأضرحة، السماحة الدينية أو التشدد والتطرف، واستغلال الدين أحيانا للتغطية على ممارسات فاسدة والحصول على امتيازات وحقوق غير مشروعة. التدين الظاهري في الملبس والمسلك، والإيمان الباطني الصادق. لكن السيناريو والحوار الشاعري، للكاتب والسيناريست عبدالرحيم كمال، إضافة إلى الحرفية الفنية العالية للمخرج الشاب شادي الفخراني في أول أعماله الدرامية، ذلك كله منح الفكرة طزاجة وثراء فنيا مكنا القائمين على العمل من توصيل أعقد الأفكار بسلاسة ويسر إلى المشاهد المصري والعربي، كما يحسب للمخرج أيضا اختيار فريق عمل متميز أبدع كل فرد فيه في أداء دوره وتقمص شخصيته بما صبغ العمل الفني كله بصبغة من الإتقان والتميز، الفنان يحيى الفخراني الذي جسد الشخصية المحورية في العمل استطاع أن يقدم تلك التحولات التي طرأت على شخصية البطل، أحاسيسه وانفعالاته، لحظات الحزن والغضب والفرح والحب بمخزون من التجربة والنضج الفني، أضافا لمشواره نقطة جديدة مضيئة، بينما شارك باقي أبطال العمل كمحمود الجندي، وسوسن بدر، وأحمد فؤاد سليم، والسورية سلاف معمار، والسوداني ياسر عبداللطيف والطفل أحمد خالد، شاركوا جميعا في عزف تلك المقطوعة الشجية لحكاية خواجة ضال وشيخ يحمل طاقة نورانية منبعها الحب والإخلاص في زمن الحرب والموت والفساد والاستعمار.

المؤلف عبدالرحيم كمال أكد أنها قصة حقيقية لخواجة ألماني اعتنق الإسلام وظل في مصر حتى مماته، وكانت الصوفية نابعة عن انتماء الكاتب وخبرته وذكرياته.

فكان التعبير عن ذلك بتقنية الفلاش باك في إخراج حلقات المسلسل، والتقطيع الكثير بين المشاهد في سياق الحلقة الواحدة حيث الانتقال الزمني والمكاني بين لندن، والسودان، ومصر الماضي والحاضر، لتتجاور شخصيات تلك الأمكنة والأزمنة المختلفة ليصبحوا رواة مختلفين نرى بأعينهم وأفكارهم المتناقضة والمختلفة شخصية الخواجة عبدالقادر، تلك البؤرة المركزية التي تتمحور حولها الأفكار والصراعات، فهناك من لا يرون فيه إلا شكله الظاهري والشخصية النمطية للأجنبي الفاسد السكير، وهناك من التقت أرواحهم النقية بصفاء روحه، فرأوا فيه المؤمن الصوفي صاحب الكرامات والمقام العالي.

هنا كان تسليط الضوء على العلاقات المختلفة التي أفرزتها فكرة الاستعمار، وتأثيرها في العلاقات الإنسانية، كان هناك اختبار للأصل والجذر الإنساني الذي يتجاوز إشكالية الاختلاف في محاولة للفهم والتقارب والبحث عن اللغة المشتركة.

ظهر ذلك في العلاقة التي جمعت بين الخواجة هربرت الإنجليزي الناقم على حضارته المادية، وبين أبو الفضل العامل السوداني البسيط المتواضع في علاقتهما الإنسانية المتطورة حين كان يبحث كل منهما في تلك العلاقة المفروضة عليه بالآخر عن مكان للالتقاء مهما كان مثاليا أو روحانيا.

ثنائية فرضتها الفكرة لتؤطر للشخصيات جميعها، تقسمها قسمين، أهل الظاهر المستعمرون - الحاج عبدالظاهر - الشيخ مظهر ومن معهم أو يشابههم، وأهل الباطن والروحيون كالخواجة وكل من صدقوه وأحبوه، بدءا من أبو الفضل مرورا بالطفل - الراوي كمال وأمه ثم حبيبته زينب وأهل القرية الذين وقفوا جميعا أمام فكرة هدم المقام.

وتأكيدا للفكرة الروحانية ظهر الخواجة عبدالقادر بعد موته ليؤكد لكمال أن المقام الحقيقي للخواجة ليس الحجر والبناء لكنه الحب الذي يحمله له الناس في أعماقهم، تعبيرا عن العبارة الصوفية التي نقشت على المقام «فالناس موتى وأهل الحب أحياء».

في ذلك الإطار نفسه كانت هناك مشاهد أيقونية خلال المسلسل، أشهرها تلك التي نغمت بالإنشاد الصوفي والشعر والمناجاة بين عبدالقادر وحبيبته. فلم يكن مستغربا أن تنتشر تلك اللقطات المختارة على مواقع الإنترنت والمدونات الإلكترونية واليوتيوب بنسب مشاهدة عالية كمقطع نطقه للشهادتين تعبيرا عن إسلامه ثم أبيات الحلاج الصوفية، أو ترديده للشعر في حب زينب، وبالتأكيد كان ذلك أيضا من نصيب الحلقة الأخيرة من المسلسل، كيف لا وهي التي تحمل مشهد محاولة حرقه وحبيبته، ثم استنجاده بالخالق القادر الذي استمد اسمه وقوته منه وهو يردد وسط نيران اللهب «يا حي يا قادر ... فك أسر عبدالقادر».

بينما تنساب في خلفية المشهد الموسيقى التصويرية لعمر الخيرت لتضيف إلى زخم المشهد الأسطوري، حيث تتناقل الرؤى بنجاة الخواجة وزينب، بانتقالهما إلى مدن أخرى، بانتصارهما للحب والحياة.

وكأن مسلسل الخواجة عبدالقادر جاء ليكون رشفة ماء زلال لقلوب ونفوس أضناها العطش والجفاف. جرعة من الرومانسية والإيمان والتدين المعتدل في خضم بحر من دراما العنف والعصابات وكيد النساء.

ظاهرة ارتداء البلاستيك تكشف عن انتهاء عصر الياقوت والمرجان والزبرجد

فن الحُلي.. واقع ضبابي

ظاهرة لافتة استعراضية تكشف عن رداءة الذوق العام، وتدين عصرا بأكمله، تلك جعلت أغلب النساء تستبدل بوسائل الزينة الأصيلة، والجميلة، والثمينة، وسائل زينة من أرخص الأصناف والخامات، وهي خامة البلاستيك، بأشكال فجة وأحجام لافتة، لكنه تحول يكشف عن علاقة خامة البلاستيك بالعصر.

الغريب أن هذا الذوق يتناقض مع تاريخ المصريين الطويل مع فن الحلي، سواء قديما أو حديثا، وتكمن خطورة الظاهرة في انتشار استخدام وسائل الزينة، فلم يحظ فن في التاريخ بهذه الشهرة والاتساع والشيوع والإجماع من الكبير والصغير، الغني والفقير، الرجل والمرأة، سواء باعتباره فنا يعلن عن ذوق صاحبه، أو بسبب قيمته الاجتماعية بغرض التزين والرغبة في إفشاء قيم الجمال، فيكاد لا يخلو معصم، أو أنملة، أو عنق من نصيبه في الحلي، ويستوي في ذلك إنسان في المدينة، أو في الريف، أو في الأدغال. فقد جمع فن الحلي منذ عصر الأسرات في مصر القديمة بين السعي الدائم لإبراز قيم جمالية خالصة والتعبير عن الذوق السائد، كونه فنا تطبيقيا يلبي احتياجات الناس في الاستخدام اليومي والرغبة الدفينة الحميمة للتزين، تلك الرغبة التي تعكس عادات وتقاليد المجتمع على تباينها من مستوى المعيشة ومقدار الدخل والطبقة الاجتماعية، الثقافة السائدة، فالحلي تكشف عمن يقتنيها ويتظاهر بها، أو يجعلها مصدرا للثروة والاستثمار.

سيد هويدي
ناقد وفنان تشكيلي - مصر

ظلت الحلي مرآة ينعكس عليها بحق المفهوم الجمالي لدى الناس عامة، ومظهرا من مظاهر التذوق الفني، ووسيطا يحدد ثقافة الطبقة، بل إن فن الحلي يرصد مراحل تطور المجتمعات، وليس من قبيل التكرار أن المصريين القدماء من أصحاب الريادة في هذا المجال، فالشواهد التاريخية تؤكد أنهم برعوا في صناعة الحلي الجميلة منذ أكثر من 6 آلاف عام بفضل ما عثر عليه من ذهب في الصحراء الشرقية أو ما اكتشفوه من أحجار كريمة في سيناء كالفيروز مثلا، وليس أدل على ذلك من زيارة إلى المتحف المصري لنرى مدى البراعة والذوق الفني الرفيع والإتقان والدقة التي وصل إليها الفنان المصري القديم في آثار توت عنخ آمون التي لا يوجد نظير لها في العالم من عقود وأساور مرصعة بالأحجار النفيسة وأقنعة وتيجان وغيرها من الأدوات الحياتية.

بلغ المصريون القدامى من الأسرة الأولى في النقش على الأحجار الكريمة، مستوى رائعا، وإن كان كلما تقدمت الحضارة في وادي النيل. شغف الرجال والنساء على السواء باقتناء الحلي، فكانوا يزينون بالأحجار الكريمة أعناقهم وصدورهم وأذرعهم ومعاصمهم، ثم مع زيادة الرخاء وثراء المصريين بما تحقق لهم من أرباح التجارة مع بلدان البحر المتوسط، ومن عائد أملاك مصر في آسيا، أصبح التزين بالجواهر هواية المصريين جميعا لا تخص الطبقات الميسورة وحدها، فكان لكل كاتب أو تاجر، أو صانع، خاتمه المصنوع من الفضة أو الذهب، ولكل رجل خاتم في إصبعه ولكل امرأة قلادة تزين عنقها.

كما أن المصريين المحدثين لهم فضل الإسهام في تطور صناعة الحلي في العصور الحديثة منذ لحظة ترحيل الصناع المهرة من المصريين إلى الأستانة بواسطة السلطات العثمانية، فقد كانت محطة فارقة، حيث تتلمذ على أيديهم الأتراك ثم تتلمذ الأرمن الذين صاروا فيما بعد روادا لهذه الصناعة على أيدي الأتراك.

المدهش حقا هو أن الأرمن عندما هاجروا إلى مصر فارين من بلادهم إبان الثورة الأرمنية أجادوا وبرعوا في صناعة الحلي، تلك الحرفة التي تعرفوا عليها من الأتراك، الذين تدربوا على أيدي المصريين، وهي الفترة التي تعد بداية إشراق فجر جديد لهذه الصناعة الفنية في عهدها الحديث.

أما الآن فما يقتنيه المصريون من حلي لا يعكس أي ملمح من تاريخهم الطويل لا من حيث الذوق ولا من حيث الخامة أو الشكل، أو القيمة، بل يمكن أن نطلق على السائد الآن من حلي بالرديء. أشكال وألوان ما أنزل الله بها من سلطان، لكن هذا الذوق يتفق مع هجمة ارتداء الحجاب، فما يقال على شكل الحلي يمكن أن يقال على الحجاب، لكن الكارثة الحقيقية أن أغلب العاملين في صناعة الحلي في مصر الآن من الهنود.



من مشغولات أحمد بدوي



من أعمال أسماء البربري

وإذا كانت وكالات الأنباء تتحدث من حين إلى آخر عن حصول بعض مصممي الحلي المصريين على جوائز عالمية، فذلك يرجع إلى أسباب اجتهادات فردية، وتأتي المعارض الخاصة لبعض الفنانين في السياق نفسه، فعلى الرغم من اتجاه قطاع الفنون التشكيلية في بداية الألفية الثالثة إلى إحياء فن الحلي، من خلال إقامة مهرجان للحلي، بمركز الجزيرة، فإن هذا التوجه اختفى ضمن ما اختفى من إضافات ونشاطات مؤثرة في الفترة الأخيرة، على رغم أن معرض فن الحلي الذي نظمه المركز في إطار المهرجان في دورته الثانية، في العام 2006، كان بمنزلة وصل ما انقطع على نحو جماعي، حيث تبارى أكثر من 90 فنانا بزيادة 40 فنانا عن الدورة الأولى، واستطاعوا إبراز قدراتهم الابتكارية الإبداعية.

في الوقت الذي أقيم ضمن فعاليات المعرض مؤتمر كشف عن الرغبة في إعادة إحياء فن لنا معه باع طويل، كشف المعرض عن جيل جديد، من مصممي الحلي، فقد تعددت أساليب الفنانين واتجاهاتهم الفكرية والخامات التي لجأوا إليها وتباينت منطلقاتهم التي تمثلت في: التنقيب في مناجم التراث، سواء الإسلامي أو القبطي أو الشعبي والفرعوني، فيما ذهب البعض إلى الارتكاز على مدارس أوروبية كالباهاوس التي سعت إلى وحدة الفنون عبر فلسفة تهدف إلى رفع جدار الكبرياء بين الحرفي والفنان، وأيضا ظهور شطحات سريالية ونزعات تجريدية، في الوقت الذي انشغل فيه البعض بالهوية، هناك من تمسك بالفطرة سواء من حيث الشكل أو المعالجة.

فقد بحث د. أحمد بدوي في ملامح هويتنا وما يناسبنا سواء من حيث طبيعة الشخصية ومزاجها الثقافي، أو من حيث الشكل كلون البشرة ونوعية الملابس وتصميماتها ووجود الحجاب كضرورة لدى البعض.

ولجأ بدوي إلى أساليب تراثية كالشفتشي وطرز خاصة بنا، خاصة أنه يقول: أغلب الموجود في



زينب خليفة

السوق لا ينتمي إلي أي شيء يخصنا من حيث التصميم أو الخامة في الوقت الذي نجد فيه نصف المجتمع يستهلك الحلي (النساء) كقاعدة اقتناء تكبر كل يوم، ومع ذلك كل الناس يشترون الحلي التقليدية الموجودة في السوق.

فيما رفض د. بدوي بشدة في آخر حديث له معي قبل وفاته بأيام أسلوب التلضيم للأحجار المنتشرة حاليا في الأسواق، وشدد على رفض كل ما يأتينا من الصين والهند، بينما تمسك بأن إنتاجه من الحلي لا يتعدى القطعة الواحدة للتصميم، مضيفا: إذا كان هناك إنتاج كبير تصبح المسألة صناعة أو حرفة، وليس فنا، وفن الحلي يحتاج إلى الإبهار والجمال والتفرد والتميز.

وعن الخامات التي يستخدمها د. بدوي وتتسق مع أفكاره، قال: من حقك استخدام أي خامة، لكن لابد من التعبير عن شخصية مميزة، بعيدا عن التقاليع، على أن تكون قطعة الحلي خالدة، فيما أشار إلى أنه يستخدم خامات كالمعادن ومنها الفضة، وبالنسبة للذهب فهو يتعامل مع عيار 92.5، أما الأحجار الطبيعية فيفضل الياقوت، الزفير، الشبر، الأماتست، الزبرجد، الجاد والزمرد.

أما زينب خليفة التي تعمل مع الحرفيين في ورشتها بضاحية مصر الجديدة، تلك الورشة الملحقة بجاليري يعرض إنتاج الورشة، فقد قالت: تدربت وتعلمت صياغة الحلي بورش الصاغة كواحدة منهم بعد أن كنت قد درست الفلسفة بجامعة عين شمس، وتقول: مررت بتجربة قوية وأنا في الخامسة حينما انتزعت من بين عائلتي وأهل حيي ووسطي لأذهب إلى وسط آخر بالمدرسة الأمريكية التي لا تبعد عن بيتي سوى عدة أمتار بوسط المدينة. يفصلها عن هذا الجو أسوار عالية، لكن ما بداخلها يغاير ما بخارجها تماما. كانت صدمة عنيفة إلى حد ما، لم أستطع معها التأقلم نهائيا، فقد شعرت أنني مجبرة على أن الكيان الجديد يريد مني انتزاع اعتراف أن ما داخل الأسوار أجمل وأكثر تقدما وحضارة.

منذ تلك اللحظة وأنا أرفض كل ما هو منمق بشكل ظاهري ومفتعل. فرفض الثقافة الشعبية بحجة أنها ثقافة العامة والغوغاء، والانحياز إلى ثقافة الطبقة المتوسطة والنموذج الغربي، جعلاني أثور ضد السائد والنموذج المتكرر وأبحث عما هو صدامي وفيه تحد من الفن.

إضافة إلى فترة الوعي السياسي بالاشتراكية في الستينيات فانحيازي إلى الفقراء جعلني أؤمن بالثقافة الشعبية وتوظيفها في جميع أعمالي. أما في فترة السبعينيات التي سافرت فيها إلى انجلترا، فقد أكدت هويتي، بعدما تفهمت علاقة الحب والكره مع النموذج الغربي، حيث اكتسبت مفهوما جديدا، يجعل من النموذج الغربي كثقافة مغايرة يجب الاستفادة منها، مثلها مثل أي ثقافة قابلة للنقد والانتقاء، فتلاشى الشعور بالنقص وتولد شعور بالندية.

وتوضح زينب خليفة أن «الخبرات المتراكمة

جعلتني أنبذ الفن السطحي والعاطفي، فالعمل الذي يستهدف التفكير السطحي للمتلقي ويبهج عواطفه البسيطة هو عمل يعبر عن لغة واقعية معاصرة».

تتمتع أعمال زينب خليفة بجرأة متناهية حيث دفعت بطرق قديمة إلى السطح من جديد، لكن بأساليب معاصرة، حيث تقول: الشباب خائف من حاجات كثيرة، لكنني اعتمدت على الخبرة الفنية من احتكاكي بالحرفيين في منجم صناعة الحلي بالصاغة. وتشير إلى أن الحرفي في مصر لم يأخذ حقه، لذلك الصنايعي الماهر ليس له وجود في مصر الآن، أما الموجود فالصبي.

فيما ترى الفنانة الشابة هالة عبدالمنعم أن استخدام الخامة في فن الحلي لابد أن يرتبط بوجود مفهوم، لذلك تقول: أجدني ألجأ إلى الخامات المبتكرة العجائن والزلط، ومفردات البيئة، وأستمتع بالفضة والنحاس والأحجار الكريمة، وأعتمد على مفردات البيئة المختلفة والطلاء كأحد الحلول الجديدة للشكل.

وتضيف هالة أن «من الموضوعات التي تتملكني للتعبير عنها العلاقة بين الرجل والمرأة، كصيغة للاحتواء، البقاء والاحتياج، لأنني أتناول قطعة الحلي على أنها عمل نحتي سواء من حيث المضمون أو باعتبارها ثلاثية الأبعاد»

وتوضح هالة أن «هدفي هو تغيير مفهوم المرأة تجاه فن الحلي، وتجاوز السائد والمألوف والسوقي الذي يحاصرنا الآن مع طرح أساليب ونماذج تناسب حياتنا»، وتضيف «أما عن التكنيك فأقوم بالتشكيل المباشر بالحرارة، وعمل نسخة واحدة ونادرا ما أستخدم تقنية الصب بالشمع أو بغيره».

وتطالب هالة بالرقابة على صناعة الحلي، خاصة بسبب عدم وجود حماية لحقوق الفنان الذي تسرق تصميماته وتشوهه، وتذهب إلى أن السوق متخلف، فنحن نعاني رداءة المفاهيم والسوقية منذ السبعينيات، وإذا ظلت الأحوال هكذا فسنظل فريقين، فريق تحت قوي بذوقه الردىء وفريق فوق قوي.

أما إحسان ندا التي جمعت بين الفضة والأحجار الكريمة، فتقول: بدأت عملي في تصميم الحلي العام 1978 مع زميلي حسام يسري الذي توفي قبل إتمام معرضه فأكملته وأهديته إلى روحه، في العام 1980، ومنذ ذلك التاريخ أقمت 28 معرضا دوليا. وبينت إحسان ندا أنها متابعة باستمرار لخطوط الموضة ومتطلبات الناس وأذواقهم، «وبصفة عامة أحب الزهور والطيور، وكل ما هو قريب من الطبيعة، وأنحاز إلى النعومة والرقة»، وكانت إحسان ندا قد حصلت على جائزة الدولة التشجيعية في العام 1995.

أما عزة فهمي فاتجهت إلى التنقيب في التاريخ الفني والثقافي لتصميمات الحلي الإسلامي والشعبي، حيث اتخذت من الحرف العربي عنصرا جماليا وتراثيا يحمل طاقة جمالية تعبيرية وأيضا روحية لتضعه في صدارة عناصر تصميماتها فجاءت شبيهة بالأعمال النحتية.

فيما لجأ د. حامد البذرة إلى إطلاق الكوامن التعبيرية في خامة النحاس بلونية الأحمر والأصفر، اعتمادا على فكر الفنان المصمم وإصراره على ألا يخلو فنه من التعبير والصدق والشعور، وليس استسلاما أن صغر حجم المشغولة نسبيا أو عدم طواعية الخامة المعدنية بالقدر المناسب يمكن أن يقلل من اتجاه الفنان إلى التعبيرية، أو نظرا إلى أن الفنان يكون محدود الخيال مقيدا بقيود الصدفة التي يمكن أن تتحكم في تحديد الصياغة المناسبة للتعبير الفني بالقدر الذي يقلل من قيمته، بل يذهب البذرة إلى أن فن الحلي يجب أن يتجاوز الجانب الوظيفي للمشغولة باعتباره وسيلة من وسائل التزيين والتحلي أو من مكملات الزينة.

أما د. زينب منصور فترى أن مفهوم الشكل في صياغات الحلي لابد أن يعتمد على قيم جمالية كهدف أساسي يسعى المصمم لتحقيقه في أعماله الفنية.

وتشترك كل من سوزان المصري وسارة عبدالعظيم في التعلق بخامة الفضة والتشكيل الحر بها، تستخدم فاطمة الطناني الزجاج بطلاقة متناهية مع الخامات الأخرى، واستخدمت أسماء البربري العظم وأسلاك النحاس والألمنيوم والخشب في تشكيلات مستوحاة من الفن الشعبي ووحداته المميزة.

ويبقى أن الجيل الجديد من فناني صياغة الحلي يبشر بالخير على رغم كل المعوقات، فنرى وهاد سمير تسعى إلى الخروج بفن الحلي إلى العالم، وعلياء الجريدي تعلمه الأجيال الجديدة، وهالة عبدالمنعم تحاول الجمع بين فن الحلي وقيم النحت الجمالية، وفيروز عبدالسلام تجد في فن الحلي سبيلا للتحقق، بينما تسعى كل من نجوى ومهدي نيرمين فاروق ونهال علام إلى مستوى احترافي.





سوزان المصري في ورشة المشغولات

أحمد بدوي

الترسانة الألمانية

متحف التاريخ الألماني



يعتبر مبنى متحف التاريخ الألماني أو مبنى الترسانة الألمانية تحفة معمارية فريدة في حد ذاتها. ويرجع تاريخ تصميم مبنى الترسانة إلى الفترة بين العامين 1698 و1699، وقام بتصميمه المهندس المعماري الكبير في تاريخ العمارة الألمانية أندرياس شلوتر. وقد اتخذ المبنى الشكل المعماري الخارجي الحالي له على يد المهندس جان دي بوتد في العام 1706، وانتهى البناء الداخلي والخارجي بالكامل للمبنى في العام 1730. ويعتبر مبنى الترسانة هذا هو الأقدم في شارع تحت ظلال الزيزفون الشهير في حي ميتي بالعاصمة الألمانية برلين. ويعد المبنى، بلونه الزهري اللافت للانتباه وأفاريزه وحلياته ورؤوس الميدوزا وغيرها من الأعمال النحتية البارزة المميزة لأبوابه وشبابيكه وأسطحه، من أجمل المباني الباروكية الطراز في شمال ألمانيا.

محمد هاشم عبد السلام
كاتب وناقد ومترجم - مصر


المتحف من الخارج

في الفترة من العام 1731 وحتى العام 1876 استخدم المبنى كترسانة للأسلحة من جانب الجيش البروسي. وكذلك استخدم كمستودع لتخزين الأسلحة والغنائم وتذكارات الحروب في تلك الفترة. وبحلول القرن الثامن عشر كانت الترسانة أكبر مستودع للأسلحة في بروسيا. وبعد العام 1815 كلّف المهندس المعماري الألماني العظيم كارل فريدريش شينكل بتنفيذ ترميمات واسعة في المبنى، وأسندت المهام التنفيذية الخاصة بإعادة ترميم وزخرفة المنحوتات إلى المعماري يوهان غوتفريد شادوف. وبعد انتهاء الأعمال وضعت في العام 1828 «الأسلحة الملكية» و«مجموعة الميداليات»، جنبا إلى جنب داخل المتحف، وافتتح المبنى وهذا المعرض لأول مرة للجمهور في العام 1831. تتالت أعمال الترميم والتجديد على المبنى على مدى السنوات التالية، وحمل المبنى أكثر من اسم بعد ذلك مثل متحف التاريخ البروسي، ثم بعد الحرب العالمية الأولى متحف مجموعات الفن البروسي، ثم ترسانة الدولة.

وفي العام 1939 أعطى أدولف هتلر أوامره باستيلاء الجيش الألماني على المتاحف الحربية في برلين وميونيخ ودريسدن. ومنذ ذلك التاريخ سخرت هذه المتاحف لخدمة الجيش الألماني والدعاية النازية وغيرها من الأمور التي تدعم توجه الدولة في ذلك الحين. وفي العامين 1944 و1945 تضرر المبنى بشدة جراء أعمال القصف بقنابل المدفعية الثقيلة وأيضا بسبب القنابل اليدوية. وفي ذلك العام، أغلقت بلدية مدينة برلين المتحف بشكل كامل. واستمرت عملية إعادة إعمار المبنى منذ العام 1948 وحتى العام 1965. ومنذ العام 1952 وحتى مطلع التسعينيات، والمبنى يحمل اسم «متحف التاريخ الألماني»، لكن محتويات المبنى وتوجهه والفلسفة القائم عليها كانت غير تلك التي عليها اليوم، فقد كان المبنى آنذاك خاضعا لحزب الوحدة الاشتراكي، وكان يهدف إلى نقل المفهوم الماركسي اللينيني للتاريخ.

تأسيس المتحف الحالي

أسس «متحف التاريخ الألماني» بمفهومه وتوجهه الحالي، كجزء من التعاون بين جمهورية ألمانيا الاتحادية وولاية برلين بمبادرة من المستشار الاتحادي السابق هيلموت كول، في الثامن والعشرين من أكتوبر العام 1987، وذلك بمناسبة الذكرى الـ 750 لمدينة برلين. وفي العام 1988، فاز المهندس المعماري الإيطالي ألدو روسي، بمسابقة تصميم مبنى جديد لمتحف التاريخ الألماني في موقع يطل على نهر شبري قرب مبنى الرايخستاغ أو البرلمان الألماني. لكن الأحداث التاريخية التي مرت بها ألمانيا في تلك الفترة وإعادة توحيد شطري ألمانيا حالت دون خروج ذلك المخطط إلى النور. وفي الثالث من أكتوبر العام 1990، يوم الوحدة

الألمانيـة، منحت الحكومة الاتحادية المكان الحالي للمتحف الجديد، مبنى الترسانة، وكذلك المجموعة الثمينة مـن المقتنيات التي كانت بالمتحف، وتلك التي كانت لدى حكومتي ألمانيا قبل الاتحاد أيضا. وتغيرت منذ ذلك الحين الفلسفة التي كان المتحف قائما عليهـا، وصـار المتحف الآن يخـدم التاريخ الألماني بصفة خاصة والأوروبي بصفة عامة.

إعادة الإعمار وتجديد المبنى

في الفـترة من العام 1994 وحتى العـام 1998، جرت عملية ترميم واسـعة لواجهة مبنى الترسانة أعادتها إلى مـا كانت عليه في السـابق. بعد ذلك أيضا خضع المبنى من الداخل لتجديدات واسـعة النطـاق امتدت حتـى العـام 2003. وقد راعت هـذه التجديـدات المعايير الفنيـة المتحفية وفقا لآخر ما وصلت إليه نظم العرض في القرن الحادي والعشرين. إلى جانب العمـل من دون تنافر على أن يجمـع المبنى بين العراقـة والحداثة في الوقت نفسـه. وبعد انتهاء أعـمال الترميم بالكامل جرى تخصيص مسـاحة مبنى الترسـانة بالكامل، وتبلغ قرابة عشرة آلاف متر مربع مقسـمة على طابقين، للمجموعات الخاصة بالمعارض الدائمة للمتحف.
لم تتوقف أعمال التجديد الخاصة بالمبنى عند هذا الحد، ففي العام 2003 جرى افتتاح المبنى الجديد الملحق بمبنى الترسـانة القديم الذي خصص فقط من أجل المعارض الخاصة والمتغيرة، وقد اسـتغرق بناؤه قرابة خمسة أعوام. وهذا المبنى يعتبر تحفة معمارية حداثـية في حد ذاته، صممـه المهندس المعـماري الصينـي الأمريـكي المعاصر والشـهير إيويه مينغ باي صاحـب التصميم البديع للجناح الشرقي بـ«المعرض الوطني» في العاصمة واشنطن، وكذلـك مبنى الهرم الزجاجـي اللافت في «متحف اللوفـر» بباريس. وهذا المبنـى البديع التصميم، الذي يشـغل مساحة ألفين وسـبعمائة متر مربع موزعة عـلى طوابقه الأربعة يمكـن الدخول إليه عبر مدخل مصنوع من الزجاج الشـفاف والصلب، وصعود طوابقه عـبر درج لولبي يرى من الخارج، وكذلك يمكـن الولوج إليه عـبر مدخل خاص من مبنى الترسانة. كما قام المهندس المعماري إي. إم. باي نفسـه، بإعادة بناء السقف الزجاجي المغطي لفناء مبنى الترسـانة، والذي كان موجودا من قبل بالفعل منـذ العام 1878 وحتى العام 1945، وإن كان التصميم الجديد للسقف الذي صممه وأنجزه إي. إم. باي جاء حداثيا ومعاصرا.

المعارض الدائمة

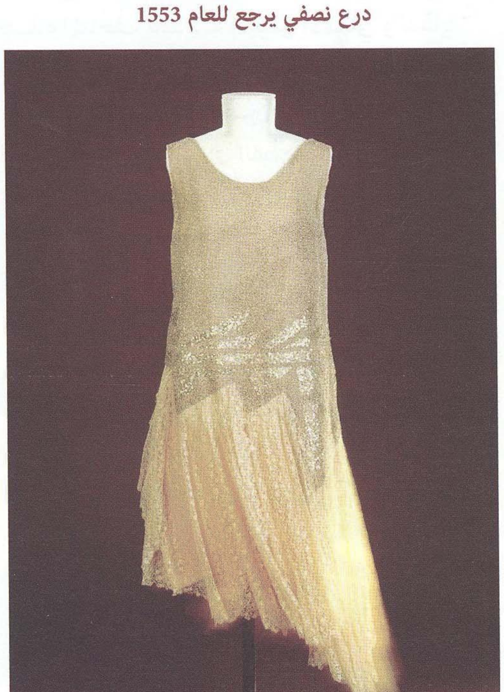
تنقسم المواد المعروضة في المعارض الدائمة بالمتحف إلى قسـمين، الأول وفقا للسـياق التاريخي، وفيه نجد التاريخ الألماني والأوروبي مقسـما إلى أقسـام فرعيـة وفقا لفترات تاريخيـة محددة، وذلك على امتداد طابقي المتحف، حيث يتضمن الطابق الأول الفـترات التالية: 100 عام قبل الميلاد – 1500 عام بعد الميلاد وتسـتعرض الثقافات المبكرة والعصور الوسـطى، ثم من العام 1500 وحتى العام 1650 وتتنـاول فترة الإصلاح وحرب الثلاثين عاما، ثم من العام 1650 وحتى العام 1789 وتسـتعرض سلطة الأسرة الحاكمة والتحالفات في أوروبا، ثم من العام 1789 وحتى العام 1871 وتتناول الفترة من الثورة الفرنسـية وصولا إلى الأمبراطورية الألمانية الثانية، ثم من العام 1871 وحتى العام 1918 وتستعرض تاريخ الأمبراطوريـة الألمانية حتى الحرب العالمية الأولى. ثم نجد في الطابق الأرضي الفترات من العام 1918 وحتى العـام 1933 وتتناول فترة جمهورية فيـمار، ثم من العـام 1933 وحتـى العام 1945 وتلك تشـتمل على فـترة النظام النـازي والحرب العالميـة الثانية، ثم من العـام 1945 وحتى العام 1949وتتنـاول الفترة التي كانت فيها ألمانيا واقعة تحت احتلال الحلفـاء، ثم من العام 1949 وحتى العـام 1994 وتسـتعرض فترة تقسـيم ألمانيا ثم إعادة التوحيد.
أمام القسم الثاني من المعروض فيقسم المعروضات وفقا لمجموعات متجانسة وذلك على النحو التالي:

مجموعة الوثائق الأولى

تضـم قرابة 35 ألـف وثيقة مطبوعـة ومكتوبة بخط اليـد، متعلقة بالحياة اليومية والاقتصادية والسياسـية قبل العام 1914، ويرجع تاريخ أقدم مخطوطة إلى القرن التاسـع. وتتراوح هذه الوثائق المتنوعـة بين وثـائق قانونيـة ودفاتر محاسـبية ومخطوطات وكتب في الطبخ وألبومات ومراسـيم ومنشورات وإعلانات وصحف ومجلات وتقويمات وبطاقـات بريدية ورسـوم كاريكاتيريـة وخرائط وملكيـات وعقـود ومعاهـدات سـلام، والوثيقة الأصلية للدستور الألماني لعام 1849، وغيرها الكثير. وثائـق من الحيـاة اليومية مثل جوازات السـفر العسـكرية والمدنية، وبطاقـات الهوية، وبطاقات التطعيم، وشـهادات التعميد والمراحل الدراسية، وكتب في السفر والرحلات، تظهر لنا ما كانت عليه الحياة المدنية والعسكرية وقتها من تعليم وصحة وصناعة وحياة الجنـود. وهناك أيضا مخطوطات ووثائق وبطاقات بتوقيع وخط مشـاهير عصرهم، مثـل الملكـة لويـز ملكة بروسـيا وكذلـك بخط يد بسـمارك. ومـن بين أهـم الوثائق الموجودة بالمجموعة، نسـخة أصلية من «إعلان الاسـتقلال الأمريكي»، الذي طبع في ألمانيا العام 1776.
تظهـر مجموعة الخرائط المرسـومة مـن جانب أشـهر رسـامي الخرائط في العـالم، التغيرات التي طـرأت عـلى شـكل العـالم في الفترة مـن القرن السـادس عشر وحتى الثامن عـشر. وتتباين هذه

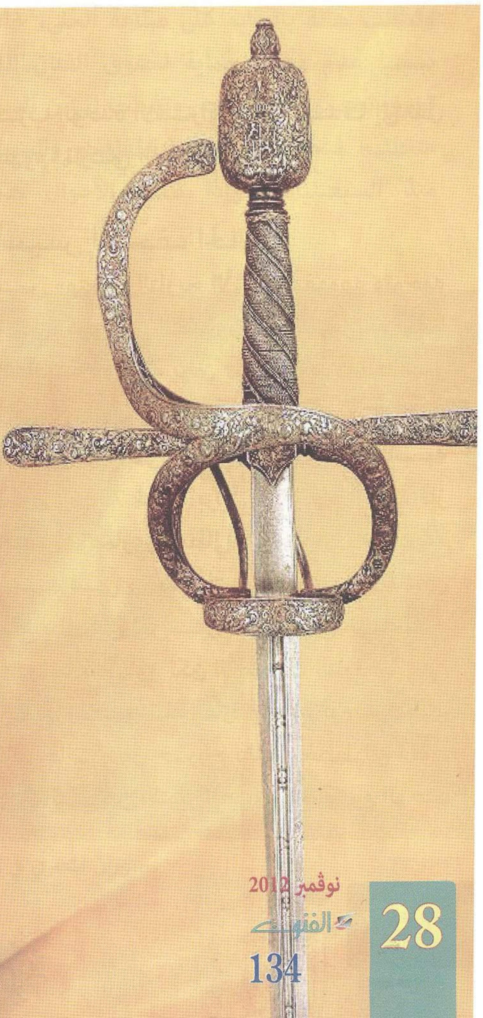


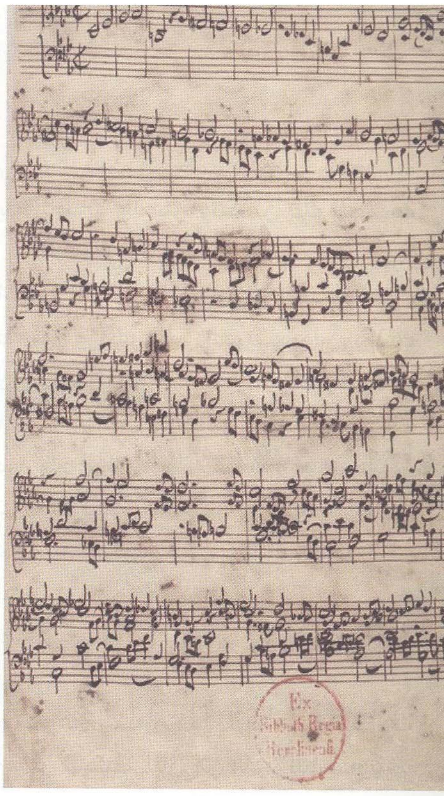
درع نصفي يرجع للعام 1553



ثوب تشارلستون 1926

سيف مزخرف يرجع للفترة من 1580-1589





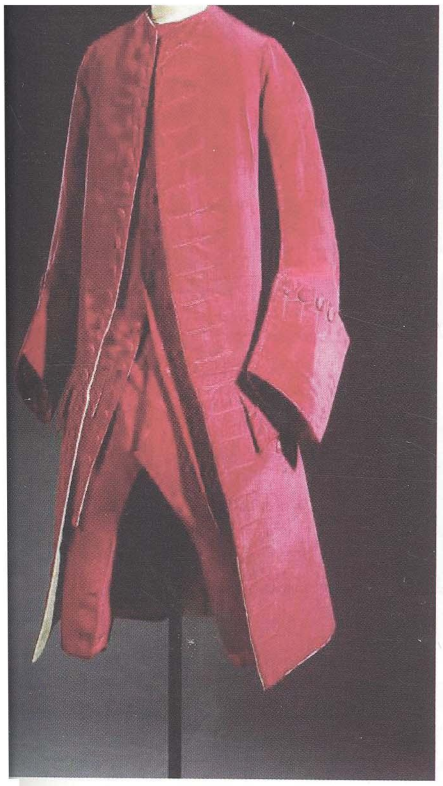
نوتة موسيقية بخط يد يوهان سيباستيان



أغلفة مجلة دير شبيجل الألمانية



بطاقة بريدية صدرت بمناسبة بسمارك 1898-1900



بدلة للرجال ترجع للفترة 1750-1770

الخرائط في تنوعها بين خرائط خاصة بالسياسة والحدود السياسية، وأخرى خاصة بالبلدان والمدن وطبوغرافيتها، وأخرى خاصة بالطرق والقطارات وغيرها.

مجموعة الوثائق الثانية

يمتد الإطار الزمني لمجموعة الوثائق الثانية من بداية الحرب العالمية الأولى وحتى الوقت الراهن. وتتضمن أكثر من مائة ألف قطعة متاحة تتراوح ما بين لافتات وكتيبات ومنشورات وجرائد ومجلات وجوازات سفر وخرائط وألبومات وطوابع ومجموعات وثائق أدبية من كل نوع. الجزء الأكبر من المجموعة، التي جمعها متحف التاريخ الألماني السابق، تحمل طابعا وثائقيا بالدرجة الأولى، في حين تحمل المجموعات التي يجمعها المتحف الحالي كل ما يخص الوقت الحاضر. وتشكل قوام المجموعة تلك الوثائق المهمة الخاصة بالحرب العالمية الأولى وفترة الرايخ الثالث، وجمهورية ألمانيا الاتحادية. والوثائق الأضخم من بينها تلك الخاصة بالحربين العالميتين الأولى والثانية.

مجموعة الفنون التصويرية

لمجموعة الفنون التصويرية بالمتحف تاريخ طويل لا يزال يتعين دراسته بالتفصيل. ترجع أصول المجموعة إلى القرن التاسع عشر، عندما كانت الترسانة لا تزال تستخدم كمتحف للأسلحة البروسية ومتحف لتاريخ الجيش الألماني. تضم المكتبة الوثائق والمخطوطات والصور، والرسومات التوضيحية منذ أيام الدولة البروسية وحتى فترة توحيد دولة ألمانيا العام 1871. وإلى جانب ذلك، مجموعة من الأعلام والخرائط والأزياء والدروع والأسلحة والأطالس.

وقد بدأت عملية التطوير والتحديث المنتظم لمجموعة الفنون التصويرية مع تأسيس متحف التاريخ الألماني العام 1952، مع التركيز على المواضيع أو التيمات المختلفة للمفهوم الماركسي اللينيني للتاريخ. ولذلك نجد عددا كبيرا من المجلدات عن تاريخ ثورة العام 1848، والحركة العمالية، والاشتراكية، وأيضا عددا صغيرا من الرسومات التوضيحية عن تاريخ الأسر الحاكمة السابقة. كذلك جُمعت الأعمال الفنية للطبقات العاملة والشعبية. وبعض هذه الأعمال يرجع تاريخه إلى ما قبل العام 1989، والآخر إلى فترة ما بعد توحيد ألمانيا. وقد استطاع المتحف الحصول على مجموعات متنوعة تخص أفرادا، وكذلك مجموعات متبرع بها، وتلك تشكل جزءا أساسيا من قوام مجموعة الفنون التصويرية بالمتحف. وفي العام 1954، اشترى المتحف مجموعة من الأوراق بلغت خمسة وعشرين ألف صفحة من أحد جامعي المقتنيات، كان قد جمعها قبل الحرب العالمية الثانية، وتشكل مجموعة منها قوام المجموعة الخاصة بملك ساكسون فريدريش أغسطس الثاني. والمجموعة ثرية للغاية في تباينها، وكان صاحبها قد جمعها أثناء العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، ونجد فيها مجموعة من الرسومات الطبوغرافية والمناظر الطبيعية، وأخرى خاصة بالأزياء والموضة، ومنها بورتريهات خاصة ورسومات سياسية لأحداث مختلفة. وهي ترتكز بالأساس على القرن التاسع عشر، وهناك مجموعة من الرسومات النادرة جدا التي يرجع تاريخ بعضها لما قبل العام 1700، أو حتى العام 1600.

وعلى مدى السنوات أضاف المتحف المزيد والمزيد إلى هذه المجموعة، ومنها مجموعة من الرسومات الكاريكاتيرية أضيفت إلى مقتنيات المتحف العام 1960، ومن بينها أكثر من 400 رسم كاريكاتيري لنابليون. ومنذ انضمام المجموعة الخاصة بمتحف التاريخ السابق في العام 1990، وهذه المجموعة تعتبر فريدة من نوعها بين المتاحف الألمانية، ويعمل المتحف على اقتناء المزيد منها وسد الثغرات الزمنية الموجودة فيها. وتضم مجموعة الفنون التصويرية اليوم ما يقرب من ثمانين ألف قطعة، تمتد بين أواخر القرن الخامس عشر وحتى وقتنا الحاضر.

مجموعة البوسترات

تضم المجموعة قرابة ستين ألف ملصقا تغطي الفترة من العام 1890 وحتى الوقت الراهن. وهي تتراوح بين اللافتات التي تعلن عن أحداث بعينها دعائية أو غير دعائية، سواء داخل ألمانيا أو خارجها. وتركز هذه المجموعة بالتحديد على الملصقات السياسية، ونجد منها ما يعود إلى فترة الحرب العالمية الأولى، وفترة جمهورية فيمار وفترة الاشتراكية والحرب العالمية الثانية وجمهورية ألمانيا الديموقراطية وجمهورية ألمانيا الاتحادية. والجزء الأكبر المكون لهذه المجموعة يرجع في الأصل إلى متحف التاريخ الألماني السابق.

المجموعة الفنية

الجزء الأكبر من تلك المجموعة الفنية يتكون من المخزون السابق لمتحف التاريخ الألماني. وتقدم مجموعة الوثائق الفريدة هذه كيفية التفسير اللينيني الماركسي للتاريخ وفقا لما كانت عليه في المتحف السابق. وكيف أن التاريخ يفهم في ضوء أنه «تاريخ صراع الطبقات»، مع التركيز على الفترات التي تسمح بتقديم مثل هذه الرؤية، على سبيل المثال، حرب الفلاحين الكبرى العام 1525، وثورات العام 1848 والعام 1918، كذلك التحولات في ظل المجتمع الاشتراكي. وتحتوي المجموعة، إلى جانب

الوثائق، على عدد كبير من البورتريهات والتماثيل النصفية لمفكرين ومناضلين من أجل مجتمع غير طبقي، إلى جانب الآباء المؤسسين للدولة الألمانية الشرقية. وفي سنوات الستينيات من القرن الماضي سعى المتحف للحصول على عدد من الأعمال الفنية والنحتية للفنانين المنتمين أو الذين عملوا لمصلحة الحزب الشيوعي في سنوات العشرينيات من القرن الماضي، وقد نجح المتحف بالفعل في أن يجمع بين جنباته عددا متميزا من الأعمال الفنية لمجموعة من الفنانين الشرقيين خلال تلك الفترة. كما سعى المتحف أيضا لضم مجموعة من الأعمال الفنية لعدد من الفنانين الألمان المعاصرين.

مجموعة الفنون التطبيقية

تتكون مجموعة الفنون التطبيقية من أنواع مختلفة من المواد والخامات مثل الزجاج والسيراميك والفضة والحديد المسبوك والذهب المشغول والصناديق والعلب المصقولة والمطلية بالمينا، والمنحوتات العاجية والمنمنمات والأثاث والتصميمات الحديثة. والفترة الزمنية التي تغطيها تلك المجموعة تبدأ من العصور الوسطى وتمتد حتى الوقت الحاضر، من الجرار الرومانية المصنوعة من الزجاج وحتى الكراسي العصرية الحديثة. وعلى الرغم من أن هناك الكثير من المواد التي يمكن إدراجها وضمها إلى تلك المجموعة الفنية، فإن المتحف حرص على أن تكون المواد المعروضة أو التي تجمع قطعا فنية ذات صلة شخصية أو تاريخية بأحداث أو شخصيات أو تحكي قصة عن الحيوات الاقتصادية والاجتماعية لثقافات العهود الماضية.

وتضم مجموعة الفن التشكيلي الأولى أغلب التماثيل التي صنعت أو صممت قبل العام 1900. والمجموعة الثانية تضم جميع الأعمال النحتية اللاحقة على هذا التاريخ. وأغلب هذه التماثيل لشخصيات في كامل هيأتها أو تماثيل نصفية، وهي في معظمها لقديسين أو علماء أو فنانين أو رجال دولة أو ملوك وأمراء وملكات وأميرات. وبين هذه المجموعة أكثر من خمسين تمثالا مختلفا للملك فريدريك الثاني ملك بروسيا. ومعظم هذه التماثيل من الحجر الجيري أو البرونز أو الحديد أو الخزف أو الرخام.

مجموعة ثقافة الحياة اليومية - المنسوجات والملابس

تتألف مجموعة الملابس والمنسوجات من ثمانية آلاف قطعة ملابس غير عسكرية يرجع تاريخ أقدمها إلى القرن الثامن عشر، وتمتد حتى عصرنا الحاضر. ومن بينها: وشاح يرجع إلى وقت حرب السنوات السبع (1756 - 1763)، بنطال من أيام الثورة الفرنسية، أو ستارة من الدانتيل الإنجليزي مكتوب عليها بيان أو إعلان من قيصر ألمانيا العام 1871. ثم نشاهد كورسيهات معروضة ترجع للقرن الثامن عشر وفساتين رقصات التشارليستون وفساتين حفلات بعد الظهر والمساء في مطلع العشرينيات من القرن الماضي. ونجد أيضا ملابس داخلية معروضة بالمتحف ترجع للقرن التاسع عشر والعشرين، إلى جانب الملابس العصرية الحديثة الجلدية والجينز. وتتضمن تلك المجموعة عددا من الأقسام الخاصة: أزياء الخدم التي ترجع للعام 1910، والتي كان يرتديها الخدم والعمال والموظفون في المقر الملكي القديم ببرلين. وكذلك ملابس ومنسوجات من ألمانيا الشرقية. وتضم تلك المجموعة أيضا إلى جانب ملابس المناسبات الرسمية والاحتفالات والأوشحة وغيرها، ملابس الأطفال والرضع والملابس الرياضية وملابس المنظمات الشبابية والأحزاب في تلك الفترة.

مجموعة ثقافة الحياة اليومية - الشارات

تضم مجموعة الشارات ما يقرب من ثمانية آلاف قطعة من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا. الجزء الأكبر من المجموعة عبارة عن الشارات الألمانية وبعضها يرجع إلى الاتحاد السوفييتي. كما تنقسم المجموعة إلى عدد من الأقسام الخاصة: شارات تذكارية مختلفة لأعياد العمال يرجع تاريخ أقدمها إلى القرن التاسع عشر، وتمتد حتى منتصف سبعينيات القرن الماضي، ومجموعة إلى فترة الرايخ الثالث، وأخرى تضم جميع قطاعات المجتمع والمنظمات والمؤسسات والأحزاب ذات الصلة بفعاليات سياسية عامة، ومعظمها يخص دولة ألمانيا الشرقية. وقد نشرت في العام 1996، مجموعة من هذه الشارات، قرابة الـ 786، على أسطوانة مدمجة تحمل عنوان «الشارات السياسية أثناء الأمبراطورية وجمهورية فيمار».

مجموعة ثقافة الحياة اليومية - اللعب

تأسست تلك المجموعة كقسم مستقل بالمتحف داخل مجموعة ثقافة الحياة اليومية في العام 1992. وتضم مجموعة الألعاب هذه قرابة



تمثال يرمم داخل المتحف



من مجموعة المخطوطات والوثائق



من ألعاب الأطفال 1955



من مجموعة الألعاب

خمسمائة قطعة من ألمانيا الشرقية، يرجع تاريخ أقدمها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهي مقسمة بحسب العصور الزمنية. وبقية قطع المجموعة البالغة ألفي قطعة ترجع إلى فترة الحرب العالمية الأولى وفترة الرايخ الثالث، ويلاحظ عليها الطابع المخيف، وكذلك يمكن رصد التأثير الأيديولوجي الذي كان يمارس على الأطفال حتى عبر الألعاب. وهناك مجموعة أخرى ترجع إلى فترة الحرب العالمية الثانية. وكذلك مجموعة لا يزال العمل جاريا على إكمالها تضم ألعابا من شطري ألمانيا بغية توضيح أوجه الشبه والاختلاف بين جزأي ألمانيا أثناء فترة انقسامها.

مجموعة ثقافة الحياة اليومية – البطاقات البريدية

تكونت هذه المجموعة التي تضم قرابة سبعة آلاف بطاقة كمجموعة منفصلة منذ بضع سنوات فحسب. قبل ذلك، كانت هذه المجموعة ضمن أقسام أخرى، مثل: مجموعة الوثائق المعاصرة، وفنون التصوير، والثقافة الحياتية أو الحياة اليومية. وقد أدى التنوع الذي عليه البطاقات وزيادتها وكذلك أهميتها البالغة إلى تكريس قسم خاص بها في المتحف. فهي ليست مجرد بطاقات تمثل وسيلة اتصال ترسل من دولة إلى دولة أو من بلدة إلى بلدة فحسب، بل منذ التوسع في استخدامها مع منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، وليس ثمة موضوع أو معلم أو منظر لم يطبع تقريبا على بطاقة بريدية. كما أن البطاقات البريدية تدل في حد ذاتها على تطور فنون التصوير والطباعة والزخرفة والتصميم وغيرها من التقنيات الفنية. كما أنها لم تسلم كذلك من تناول أو عكس موضوعات أو أوضاع سياسية وأحداث تاريخية للأماكن والبلدان التي ظهرت فيها، وتلك تحديدا هي التي تركز عليها مجموعة المتحف بصفة خاصة.

المجموعة العسكرية

لتلك المجموعة تاريخ عريق يرتبط بتاريخ مبنى الترسانة نفسه، عندما أنشئ ليكون مبنى للأسلحة، وبعد كذلك كمخزن لها ثم كمتحف للجيش. وعلى الرغم من الأضرار الفادحة التي لحقت بهذه المقتنيات أثناء الحرب العالمية الثانية وفترة ما بعد الحرب، فإن المجموعة لا تزال واحدة من أفضل المجموعات بين المتاحف الأوروبية.

تضم المجموعة العسكرية الأسلحة التاريخية والدروع والخوذات والملابس الرسمية والرايات والميداليات والأوسمة، إلى جانب الرسومات والخرائط والمطبوعات العسكرية. وتركز المجموعة على التاريخ الألماني من العصور الوسطى وحتى الحرب العالمية الأولى. وتضم أيضا مجموعة من الأسلحة التي استخدمتها الجيوش المختلفة، سواء الألمانية أو الأوروبية، خلال الحروب في القرنين التاسع عشر والعشرين. وثمة الكثير من القطع النادرة والفريدة بين تلك المجموعة، ومنها على سبيل المثال خوذة ترجع إلى القرن الثالث عشر، وقطع أخرى ترجع إلى القرن السادس. وليس من قبيل المبالغة القول إن القليل جدا من المتاحف الأوروبية يمكنه تقديم مثل هذا الكم النادر من الأسلحة وتاريخ تطورها على مدى قرون عديدة. ويمتلك المتحف ما يزيد على خمسة آلاف قطعة من أسلحة القتال والطعن العتيقة، وقرابة ثلاثة آلاف وخمسمائة مسدس، يمتد تاريخها من القرن الخامس عشر وحتى التاسع عشر.

وبالإضافة إلى تلك المجموعة المتميزة والمتنوعة، ثمة مجموعة أخرى فريدة من نوعها من الأسلحة الشخصية التي صنعت خصيصا لأفراد أو قادة أو ملوك بعينهم، وقام بتصميمها مهندسون مشهورون، أو قام بزخرفتها وتزيينها فنانون معروفون مثل ألبريخت دورر، وأندرياس شلوتر. وكذلك أسلحة ترجع إلى أماكن بعينها كانت مشهورة بإنتاج أو تصنيع السلاح ببلدان أوروبية مختلفة أو تحمل أسماء اختصاصيي أسلحة مشهورين.

المجموعة العسكرية – الأسلحة

تعتبر تلك المجموعة من أقدم مقتنيات المتحف وأكثرها قيمة، وتبين تطور الأسلحة وصناعتها منذ القرن الخامس وحتى الحرب العالمية الأولى. وتركز المجموعة بصفة خاصة على الأسلحة الألمانية الصنع، وإن كانت تضم بعض الأسلحة المصنوعة في بلدان أخرى أوروبية وحتى غير أوروبية رغم قلتها، وتنقسم المجموعة إلى قسمين: الأسلحة العتيقة التي كانت تستخدم لأغراض القتال أو الطعن أو الصيد أو الرياضة مثل السيوف والحراب والخناجر والمديات وغيرها، والأسلحة الآلية مثل البنادق والمسدسات والمدافع إلى آخره. ومنها ما كان يستخدم لأغراض حربية بحتة وأخرى كانت تستخدم لأغراض شخصية، وتلك يغلب عليها النقوش والزخارف والتصميمات ذات الطابع المتفرد. وأغلب هذه الأسلحة التي تربو على ألف قطعة يرجع تاريخها إلى الفترة من القرن الخامس عشر إلى التاسع عشر. أما الأسلحة النارية المتنوعة فيزيد عددها على أربعة آلاف وخمسمائة قطعة تقريبا يبدأ تاريخها من نهاية القرن الخامس عشر. كما توجد مجموعة من الأسلحة النارية الألمانية والإنجليزية والفرنسية والأمريكية أيضا التي توضح التطور التكنولوجي السريع في صناعة الأسلحة العسكرية بعد العام 1945 وحتى القرن الحالي.



الفنان يوسف كارش

قراءة في صور

يتلاعب الضوء بفكر الإنسان أحيانا بل غالبا في الصباح أو المساء بالإضاءة الطبيعية أو الصناعية مما يشد الإنسان أكثر نحو ما يرضي راحته النفسية، وعلى ضوء ذلك تحتاج دراسة الضوء للتصوير الضوئي لتصوير أي شخصية كانت بإضاءة مناسبة تعكس ملامح الشخص بشكل عام أحيانا وتبرز قوته الشخصية من خلال إبراز عيني الشخص وملامح الوجه بشكل خاص ليظهر فكر هذا الشخص، وهذه النظرة توجد عند المصور الفنان القارئ لتاريخ شخصيات بسيرهم الذاتية من خلال أحداث تاريخية.

ومن هؤلاء الفنانين المصورين يوسف كارش أستاذ في اختيار الضوء المناسب بالكمية المناسبة للزاوية المناسبة، فنان كندي من أصول أرمينية شامية هاجر إلى مقاطعة أوتاوا العام 1925 وكان له كم هائل من أعمال البورتريه لشخصيات تاريخية عديدة منها ملوك ورؤساء دول وشخصيات ثقافية وممثلين وممثلات ومن هم في عالم الموسيقي، إذ اعتبر في ذاك الوقت من أبرز المصورين العالميين في تصوير الشخصيات، ومن تلك الشخصيات التي قام بالتقاط صور شخصية لها لغلاف لمجلة «LIFE» رئيس الوزراء البريطاني ونستون شيرشل العام 1941 وتم ذلك بعد تكليفه من قبل الحكومة الكندية، وعلى إثر ذلك التكليف درس شخصية وينستون شيرشل: مراوغاته وعاداته ومواقفه الشخصية وميوله الشخصية، بحث في هذا الخصوص لكي يعرف أكثر عن هذا الشخص وكيفية التعامل معه، وتكونت معلومات متكاملة حتى جاء الوقت المناسب لتصوير اللحظات المرتقبة معه وذلك عقب الانتهاء من خطابه الشهير عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية، وقد حُددت له دقيقتان فقط لإتمام عملية التصوير.

انتقل يوسف كارش ومعه تلك الشخصية للمكان المخصص للتصوير إلى الاستوديو واتخذ الإجراءات اللازمة بالجلوس على الكرسي المخصص لذلك للتصوير أمام الكاميرا وأعد كمية الإضاءة المناسبة وبالزاوية المناسبة لإيضاح ملامح هذه الشخصية حسب ما يراه مناسبا، لتعكس شخصية ونستون شيرشل ليبدأ عملية التصوير المخصصة له فقط في دقيقتين، ولكن يوسف كارش يمتاز بذكاء في كيفية التعامل مع الشخصيات فأجرى التالي:

بعد اتخاذ الوضع المناسب لشخصية ونستون شيرشل بالجلوس أمام الكاميرا، وكان يعرف مسبقا أن تلك الشخصية من ميولها تدخين السيجار وفي تلك اللحظة كان يمسك في يده السيجار وأخذه منه عنوة دون استئذان، وفي المقابل أبدى ونستون شيرشل امتعاضه من هذا التصرف وتغيرت ملامح وجهه جراء هذا التصرف، وكان يوسف كارش يريد اقتناص هذه الفرصة لتصوير ملامح وجه شيرشل بتلك اللحظة التي يبين فيها اشمئزازه ويعكس النظرة لشخصية هذا الرجل بالصورة التي يبين فيها بالصورة رقم 1 فسكت برهة وابتسم بعدها في الصورة رقم 2 بعدما عرف أن العملية خدعة من المصور فقط ليبين الوجه الحقيقي إن صح التعبير لنظرة رئيس الوزراء البريطاني ونستون شيرشل وقال له «لديك القدرة علي جعل الأسد يزأر فقط لتصويره».

تصوير البورتريه يحتاج فعلا الى فنان قارئ وله قدرات هائلة بكيفية التعامل مع الآخرين لكي يظهر فكر الشخصية.

انظر وفكِر قبل أن تضغط على الزناد لفتحة غالق الكاميرا، القلب والفكر هما العدسة الحقيقية للكاميرا.



ويلسون شيرشل 1941

غسان بورحمة

مصور فوتوغرافي - الكويت



تمثل تجربة مهند هادي مفصلا مهما في تاريخ المسرح

مسرح اليوميات يلملم شتات الشارع العراقي

لم تشهد تجربة مسرحية عراقية في السنوات الأخيرة اهتماما وجدلا كبيرين مثلما شهدت تجربة المخرج مهند هادي، لأنها اتخذت لنفسها خطا مغايرا لم تألفه الساحة المسرحية العراقية من قبل، من خلال ارتكازها على المتداول اليومي. تجربة تشكل انعطافة مهمة في مسيرة المسرح العراقي، الذي أصاب الكثير من عروضه المسرحية الترهل والتكرار في علاماته وموضوعاته. اتسمت أغلب العروض المسرحية العراقية بالدموية بالمعنى الآخر للمفردة، ذاكرة حرب/ حروب، عروض عنيفة، قاسية لغويا وبصريا. وهذا نتيجة ما رسخته الحروب في الذاكرة الجمعية للفرد العراقي. فالجندي عنصر مشترك في أغلب العروض، وكذلك ثيمة الحرب التي حملها الخطاب اللغوي، حتى أصبح تكرارا للعلامات في العروض، واستثارة للجانب العاطفي عند المتلقي بواسطة الخطاب اللغوي. وكلاشية أداء الممثلين ميزة أغلب ما يعرض. وهذا لا يلغي الاستثناءات التي قدمت آنذاك على مستوى جمالية العرض المسرحي وحضور الممثل الواعي، فعلى مستوى جماليات العرض المسرحي كانت تجربة صلاح القصب ومسرح الصورة ودلالاتها الواعية الأكثر رسوخا واستمرارية على مستوى الاشتغال وتطور المنهج، أما على مستوى التمثيل فكان هناك هيثم عبدالرزاق، ذو الحضور الأخاذ على الخشبة، وامتاز عن مجايليه بأنه صاحب طريقة جديدة في الأداء التمثيلي، لكنه هجر التمثيل في السنوات الأخيرة واتجه إلى الإخراج.

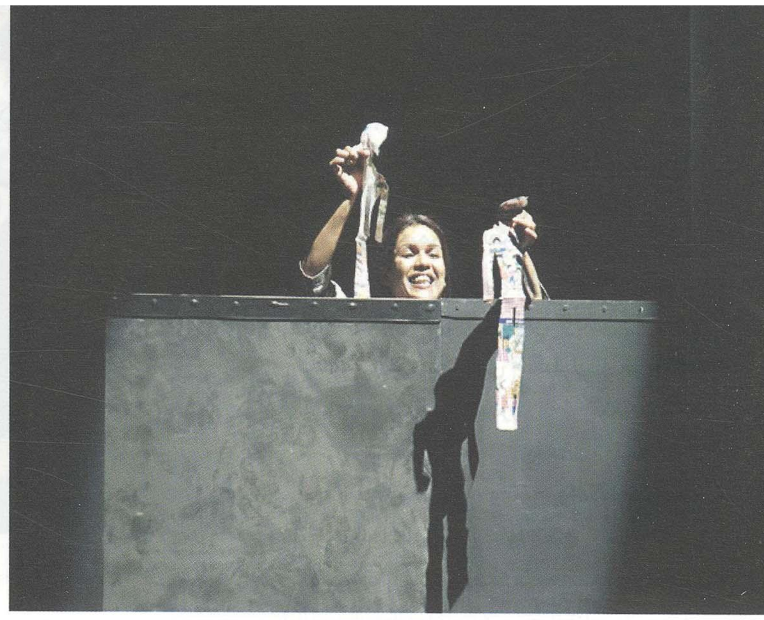
أحمد شرجي
مسرحي عراقي مقيم في هولندا

تمثل تجربة المخرج مهند هادي مفصلا مهما في تاريخ المسرح العراقي، وقد بدأت بعد سقوط النظام السابق في أبريل 2003. وكأنه جاء بشكل آخر سقطت معه الكثير من التكلسات والترسبات التي التصقت بالمسرح العراقي قبل 2003. أعاد لنا هادي درسا جماليا أخاذا أطلعنا عليه نظريا، يزودنا هادي بدروس عملية من خلال عروضه المسرحية التي اتسمت بالبساطة والسهل الممتنع من دون تعقيد علاماتي أو فكري يصعب من مهمة المؤول وقراءة المنظومة اللغوية والبصرية.

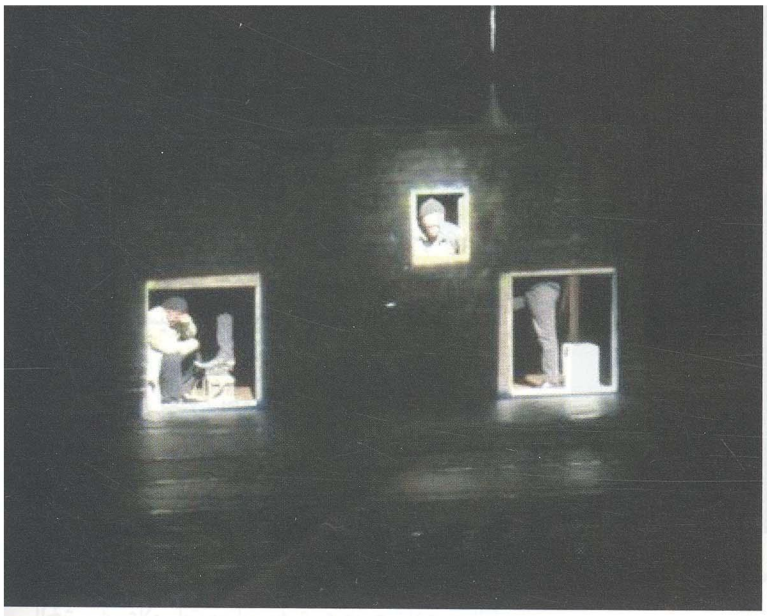
مسرح اليوميات.. مسرح ما بعد 2003

ينتمي هادي إخراجيا إلى فترة ما بعد هذا التاريخ، بعد أن قدم العديد من التجارب المسرحية كممثل سواء أثناء دراسته في معهد الفنون الجميلة في بغداد، أو خارج نطاق الدرس الأكاديمي مع الكثير من المخرجين، منهم أحمد حسن موسى وكاظم النصار وآخرون. انعكس اشتغاله التمثيلي على طريقة معالجته وتعاطيه مع العرض المسرحي فيما بعد، وكأنه هضم كل اشتغالات المسرح العراقي من خلال تراكم تجربته التمثيلية، لكنه إخراجيا لا ينتمي إلا إلى تجربته الشخصية، تجربة لا تناص لها مع تجارب الآخرين، بل العكس على تقاطع تام معها على مستوى الشكل البصري كما على مستوى الموضوع، حيث كتب كل تجاربه بنفسه. العرض عنده فكرة سينوغرافية تتشكل عليها الحكاية، عندما يكتمل الشكل البصري يبدأ بنسج خيوط بنائه المعرفي داخل بنية المجتمع العراقي، ليجتر منها مادة العرض. اقترح هادي منهجا جديدا لتجربته المسرحية، منهجا خاصا به، ولد من اليومي العراقي، وتراكماته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، نستطيع أن نطلق عليها «مسرح اليوميات، أو مسرحة اليوميات» لأنها تناولت هموم وشخوص الشارع العراقي، وبمعنى آخر ما يحدث في الشارع العراقي بكل تناقضاته





اعتمد هادي في كل تجاربه على الكتل الكبيرة



حولت السينوغرافيا المسرح كله إلى أبواب يلجأ إليها العراقي

السياسية. تجربة مسرحية تدون انعكاسات التغير العراقي سياسيا، تلملم شتات الشارع/ المجتمع، وتحوله إلى علامات ثقافية، لغوية «لهجة»، فيكون كل شيء على المسرح علامة كما يقول يان ماكاروفسكي. حديث بسيط أو حديث يومي يتداول على الأرصفة أو في المقاهي، لا نستطيع أن ندونه كتابة فيكون موضوعا لعرض مسرحي بجمالية عالية كما في مسرحية «كامب» حيث وظف الحديث العراقي اليومي على أرصفة دول الجوار عن اللجوء والتقديم إلى مفوضيتها السامية، حديثا يوميا سبب قلقا كبيرا لمتلقي العرض المسرحي، عندما حولت السينوغرافيا المسرح كله إلى أبواب يلجأ إليها العراقي أينما ذهب، وكأنها أبواب السموات التي يريدها أن تفتح له. الأبواب المشرعة للزيف والمتاهات. أبواب يتحول فيها اللاجئ إلى رقم في ملف يحفظ داخل خزانة خلف جدران تقرر مصير حيواته وانهزامياته وانكساراته المتكررة. تحولت خشبة المسرح إلى أبواب مشرعة للخروج والدخول المستمر لحركة شخوص الحدث، يفتح هذا ويغلق ذاك بانضباطية مشهدية عالية الدقة، تعمقها فكريا جمود الحركة/ موتها على الأبواب/ الأرصفة. وكأن الحيوات معطلة، ميتة بلا حراك طالما مصائرها بيد الآخرين، الذين لا يعون حجم الكارثة.

تجربة مختلفة ومغايرة من ناحية الاشتغال، تمتد جذورها للبحث الأنثروبولوجي من خلال الغور في الشخصية العراقية، من ناحية سلوك الشخصيات. أراد لأبطاله أن يكونوا من المهمشين، الذين يعيشون على هامش الحياة، ومن المغيبين الذين نراهم في يومياتنا، لكننا نسقطهم من تفكيرنا عند الحديث عن مشاكل المجتمع، وكأنهم لا ينتمون إلينا ولا ننتمي إليهم، فلم نسمع لهم رأيا أو تصورا إزاء ما يحدث داخل البلد. حتى فرض علينا «حظر التجوال» التعرف على هذه الشخصيات من خلال «غاسل السيارات، وصباغ الأحذية» وتداعيات الاحتلال الأمريكي على هذه الشخصيات.لأن ما حدث العام 2003 ترك أثره على كل مفاصل الحيوات العراقية، هدمت البيوت على رؤوس أصحابها، فكيف يكون حال أناس سقفهم غيمة؟ وحياتهم ترتبط بالموت المجاني الذي تحصد فيه السيارات المفخخة حياة الأبرياء.

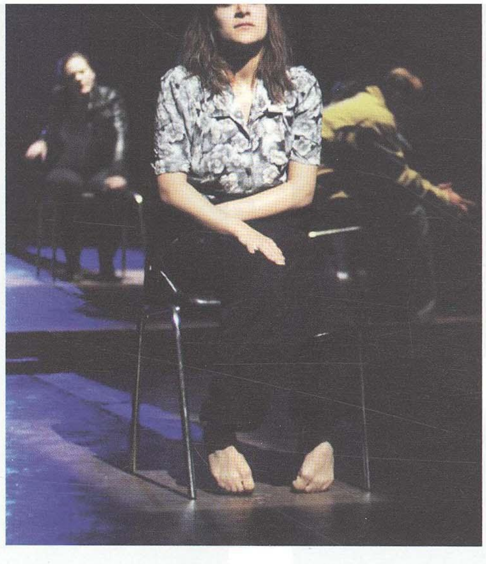
يستمر البحث الأنثروبولوجي لمسرح اليوميات وصاحبه في مسرحية «قلب الحدث»، حيث شاكس الشخصيات وانتقل بها إلى عالم الأموات، فكلهم جاؤوا إلى هذا المكان نتيجة انفجار سيارة مفخخة، وهذا ما يشير إليه العنوان، فنحن في قلب الحدث. يقرأ أحدهم خبر موته في الصحيفة، ترى هل هو«المفخخ» أم ضحيته، حتى تكشف لنا الشخصيات صراعها على بطولة مجانية أو إزاحة تهمة تفخيخ السيارة التي جاءت بهم جميعهم إلى هذا المكان، معادلة صعبة، كحال المعادلة العراقية التي ترفض القسمة على اثنين. ما يحسب لمهند هادي اشتغاله في منطقة مسرحية جديدة وبكر في التجربة المسرحية العراقية. لم يهمش الخطاب الجمالي والبصري على حساب السياسي، ولا العكس أيضا، ولم يذهب العرض إلى مباشرة ووعظية ساذجة، بل قدم الوجع العراقي بابتسامة تشعر بألمها. عمق فكري شفيف وموجع، المراهنة فيه للفكر وليس لاستثارة الحس العاطفي عند المتلقي.

تعتبر تجربة مسرح اليومات، تجربة مشاكسة إن على مستوى النص «باعتباره مؤلف كل تجاربه» كفعل أولي، أو على مستوى العرض وتأثيثه لفضاء العرض وتشكيل منظومته العلاماتية والبصرية، علامات تستطيع تفكيكها وفق معادلاتها الجبرية، لأنها جزء مهمش من ذاكرتنا الموغلة في الألم والحزن اليومي. لملم شتاتها مهند هادي ليعيدها لنا عروضا مسرحية عالية الجمال. والأهم البحث عن مقترحات جديدة على مستوى الديكور وعدم سكونيته طيلة العرض المسرحي على رغم كتله الكبيرة.

الفعل السينوغرافي

اعتمد هادي في كل تجاربه المسرحية على الكتل الكبيرة، بحيث تغطي المسرح بأكمله «الجدار في مسرحية حظر تجوال، والأبواب في عرض كامب، والجدران السوداء/ الكواليس في مسرحية قلب الحدث». وإضاءة بيضاء تميل إلى الصفرة بحيث تحول قطع الديكور والممثل إلى أشكال نحتية. على الرغم من حجم كتل الديكور الكبيرة التي من المفترض أن تكون عائقا أمام إنسيابية الحركة، لكنها كانت ذات دلالات مهمة داخل العرض، كونها جزءا مهما من فكرة العمل، بل تصبح أكثر أهمية من الممثل ذاته داخل نسيج العرض. وهذا ليس تجنيا على الممثل، كونها تشكل بؤرة التمركز الدلالي لاشتغال منظومة العرض البصرية والعلاماتية. كتل متحركة، تتحول بدلالات مختلفة حسب ما أراد لها المخرج. فالجدران في مسرحية قلب الحدث، تمثل مدن المجتمع العراقي التي تحولت إلى جدران أسمنتية اضمحلت فيها معالم المدنية والمدينة في عراق ما بعد 2003، جدران تخنق المدينة قبل المواطن، وهي العلامة الأكثر تحولا داخل العرض، حتى أصبحت لنا فريمات سينمائية تتشكل وفق آلية المونتاج السينمائي التي وظفها هادي بحرفية عالية، والتي اعتمدها بتقطيع سريع للانتقال من عالم المدينة الآني إلى العالم الآخر «عالم الأموات»، تتحرك بجمالية وإنسيابية عالية، يصنع الحدث غريب بملابس تنتمي إلى زمن آخر وبيده حقيبة ويوزع ابتسامته على الجميع. فأصبح صاحب الصورة والمسيطر على حركتها يوقفها متى ما يشاء. حتى أصبح الممثل جزءا من حجم اللقطة «المشهد» داخل العملية المونتاجية للعرض. وهذا ما ذهبنا إليه بأهمية الكتل الكبيرة إزاء دور الممثل الذي يعيش بداخلها، عمقها الدلالي والفكري أكثر أهمية لحسه العاطفي الذي جاء في خدمة السينوغرافيا، وليس العكس لأنها علامات ثقافية وبيئية ذات حمولات فكرية كبيرة، تنشد التفكير العميق إزاء التشكيل البصري الذي أراده المخرج. تتحول إلى شخوص تؤدي دورها وفق اشتراطات الصورة البصرية للمشهد.

وفي مسرحية حظر تجوال، نجد أنفسنا أمام جدار كبير بنوافذ، تقطع المشهد بقصدية سينمائية هي ذات القصدية التي يشتغل عليها المخرج، نشاهد رأس الممثل من النافذة العلوية، وأقدامه من النافذة السفلية وكأنه شخص من عالم آخر بطوله الذي يمتد على طول الجدار، شخوص تتمدد مثل أحلامها. يتحول



المثل في مسرح اليوميات أصبح حاملا للعلامات داخل العرض

الجدار تارة إلى بيت بنوافذ عديدة. نوافذ تبوح بالمسكوت عنه بواسطة صراخ الشخصيات وعريها الاجتماعي، وتارة أخرى إلى جدار يفصل الشخصيات عن حيوات تنتظر حتفها بسيارة مفخخة في شارع مزدحم. شخصيات مهمشة في بلد يمطر نفطا. مغيبون أو مقصيون من الحياة، لكنهم إنسانيون بقلقهم بعضهم على بعض، يعملون وسط شارع يحتضن موتهم المنتظر، وليس هناك سوى قنينة الخمر«العرق العراقي» مساء تنسيهم مشاهد الدم المسفوك نهارا. إذن هناك توظيف دلالي للكتل الكبيرة، حتى باتت صغيرة جدا إزاء ما يحدث من تدفق بصري على الخشبة، علامات سياسية في عرض صادم جماليا وفكريا.

أما في مسرحية «كامب» فتحولت الجدران إلى أبواب يتوسطها شباك كبير، وكأنه تلفاز نشاهد حطامنا الإنساني فيه، عُرينا، همنا ولهاثنا في الهروب من بلد الخسارات المتكررة، وكأن المتفرج المسرحي جالس في بيته ويستمع إلى مصادر قلقنا الأزلي بواسطة الشخصيات التي تتواجد مشهديا بداخله. شكلت الأبواب بؤرة التمركز الدلالي للشخصيات من خلال تكرار الحركة والفعل وجمودها، وكأننا أمام حياة / حيوات رتيبة معطلة للأفراد داخل مجتمع، وما الأبواب إلا لتعرية أصحاب الأبواب المغلقة من قبل الساسة كونهم المسؤولين عما يحدث للشخصيات داخل الشباك /الحياة/ المجتمع، فتحول الشباك إلى تلفاز يعرض لنا مأساة الشخوص من خلال عملية البناء والهدم التي اعتمدها المخرج الذي اتبع الطريقة السينمائية ذاتها بالقطع والتركيب/ الهدم والبناء المشهدي للحدث والشخوص.

لم تتحول تلك الكتل الديكورية الكبيرة إلى عائق أو مصدر قلق لوحدة العرض والميزانسين، بل تعمل بقصدية مشهدية واعية لم يعتد عليها المسرح العراقي، بعد أن ظلت كتله جامدة من دون حراك لسنوات طويلة. أصبحت السينوغرافيا عند صاحب تجربة مسرح اليوميات مهند هادي تحديا كبيرا في كل عرض مسرحي جديد يحمل اسمه، من خلال سعيه إلى صدم المتفرج بكل ماهو جديد وغير متوقع، لأن السينوغرافيا تشكل في تجربته الإخراجية عنصرا مهما ورئيسا، واستطاعت أن تتخذ لها طريق التفرد والتميز عن المكرر والسائد في العرض المسرحي العراقي.

الفعل التمثيلي

كيف السبيل إلى تلمس الاشتغالات التمثيلية لرائد محسن وسمر قحطان في مسرحية «حظر تجوال» أو حسن هادي ولبوة عرب والآخرين في مسرحية «كامب» أو فلاح ابراهيم وسمر قحطان والآء نجم في مسرحية «قلب الحدث»؟ ونحن لا نستطيع إخراجهم من داخل المنظومة البصرية للعرض، خضوع التمثيل للرؤية الإخراجية حال دون ذلك، على رغم قدراتهم التمثيلية العالية. حيث اتخذ الممثل في مسرح اليوميات وظيفة أخرى وهي وظيفة سيميولوجية بامتياز: حامل للعلامة/ العلامات داخل العرض المسرحي، فإذا كانت اللغة/ المفردة علامة تحيل إلى صورة ذهنية عند المتلقي، فلابد من وجود الوسيط لتصل ماهية الخطاب اللغوي، ووجود حامل تفرضه شروط العملية الإرسالية بين المرسل والمرسل إليه، وهذا ما امتاز به الممثل عند مهند هادي، الذي خلصه من تراكم كلاشية الأداء والمبالغة في الفعل والعملية الإرسالية للمنطوق اللفظي. لأن مسرح اليوميات يحمل منظومة إرسالية هائلة ومتكاملة ومن الصعب طغيان عنصر على عنصر آخر، وهنا نعني «الديكور، الإضاءة، الممثل، الأزياء، الموسيقى، الإكسسوارات»، فكل واحد من هذه العناصر له قصديته الاشتغالية، «الحقيبة والصحيفة في مسرحية قلب الحدث»، لا يمكن الاستغناء عنهما، كونهما مركزين مهمين في سياق الحدث والعرض. أدوات غسل السيارات، وصندوق تلميع الأحذية في مسرحية حظر تجوال علامات ثقافية وبيئية تشير إلى الشخصيات، فلا تكتمل منظومة العرض إلا من خلال عملها المشترك مع شخوصها، وهنا تحول الممثل إلى حامل للعلامة ووسيط في الوقت ذاته لنقل ثقافة ووظيفة الشخصية التي يلعبها. والشيء ذاته ينطبق على مسرحية كامب وعناصره، علامات لشخصيات تعيش بيننا. منظومة علاماتية تعمل بديناميكية عالية الدقة والحرفية داخل العرض المسرحي، تحول الممثل من عنصر مهيمن في العرض يسعى لاستثارة الحس العاطفي عند المتفرج، إلى وسيط/ حامل لمنظومة العلامات بين العرض والمتلقي، ويخضع لآلية الاشتغال اللغوية والبصرية التي خطط لها المخرج. ونحن هنا أمام عقلية واعية تعرف ما تريد إيصاله من دون شحنات عاطفية تستجدي عطف المتلقي، بل عقلية تريد استفزاز مخيلته، ووعيه، وإقلاقه فكريا من خلال زخم العلامات التي يبثها العرض بسلاسة بواسطة الوسيط/ الممثل. وهذا ما يحسب لقدرات الممثلين الذين استطاعوا التماهي مع العناصر البصرية الأخرى من دون تكلف في الأداء أو إنشاءات حركية تقوض القصدية الدلالية لماهية الرسائل التي يبثها العرض والتي حملها الوسيط/ الممثل بأمانة خلاقة.

لهذا لم نشاهد الممثل في مسرح اليوميات، ممثلا متوترا انفعاليا، وإن كان كذلك فإنه بقصدية التهكم والسخرية على الحدث كما في مسرحية «قلب الحدث»، وشاهدنا فيها كيف لجأ الممثل لاستعارة الطريقة التمثيلية الشائعة في الستينات والسبعينات من خلال المبالغة وتفخيم الإلقاء وكثافة الإشارات. فقد كان نسقا علاماتيا ضمن المنظومة البصرية، فكل شيء محسوب بدقة وعناية فائقتين، كل شيء له دلالته، حركة اليد وعملية التدخين في مسرحية كامب، وكذلك حركة الأرجل المتعاقبة والمستمرة. الدوران المستمر للشخصيات وتوقفها فجأة على شكل صورة من دون حوار في مسرحية قلب الحدث، وتعامل الممثلين مع الضوء وخطوطه الحادة في مسرحية حظر تجوال، كل ذلك كان بقصدية علاماتية وليس شكلا أو فعلا طارئا. ولهذا كان الممثل جزءا مهما من أجزاء التشكيل الحركي والصورة البصرية التي ينشدها العرض. لأن الحكاية التي يفترضها صاحب مسرح اليوميات حكاية بسيطة من الشارع العراقي، حكاية نعرف كل تفاصيلها لكننا نجهل كيف نحولها إلى مسرح، أو نعيد صياغتها فنيا وجماليا. من هذا المنطلق امتلك مسرح اليوميات سمات وجوده ورسوخه في تاريخ المسرح العراقي، حتى أصبح انعطافة مهمة في التجارب المسرحية المغايرة.

يعتبر مهند هادي امتدادا حقيقيا لأصحاب الانعطافات المهمة في تاريخ المسرح العراقي، فإذا كان إبراهيم جلال في ستينات القرن الماضي غير شكل المسرح العراقي جماليا من خلال توظيفه للمسرح الملحمي في بيئة عراقية، واشتغال قاسم محمد في السبعينات على التراث والموروث، وسعي صلاح القصب في الثمانينات لترسيخ مسرح الصورة، فإن الألفية الجديدة حملت لنا مهند هادي مخرجا لاتجاه مسرحي جديد وهو: مسرح اليوميات.



ما حدث في ابريل 2003 ترك أثره على كل مفاصل الحيوات العراقية

تأليف السعودي فهد الحارثي وإخراج القطري فالح فايز

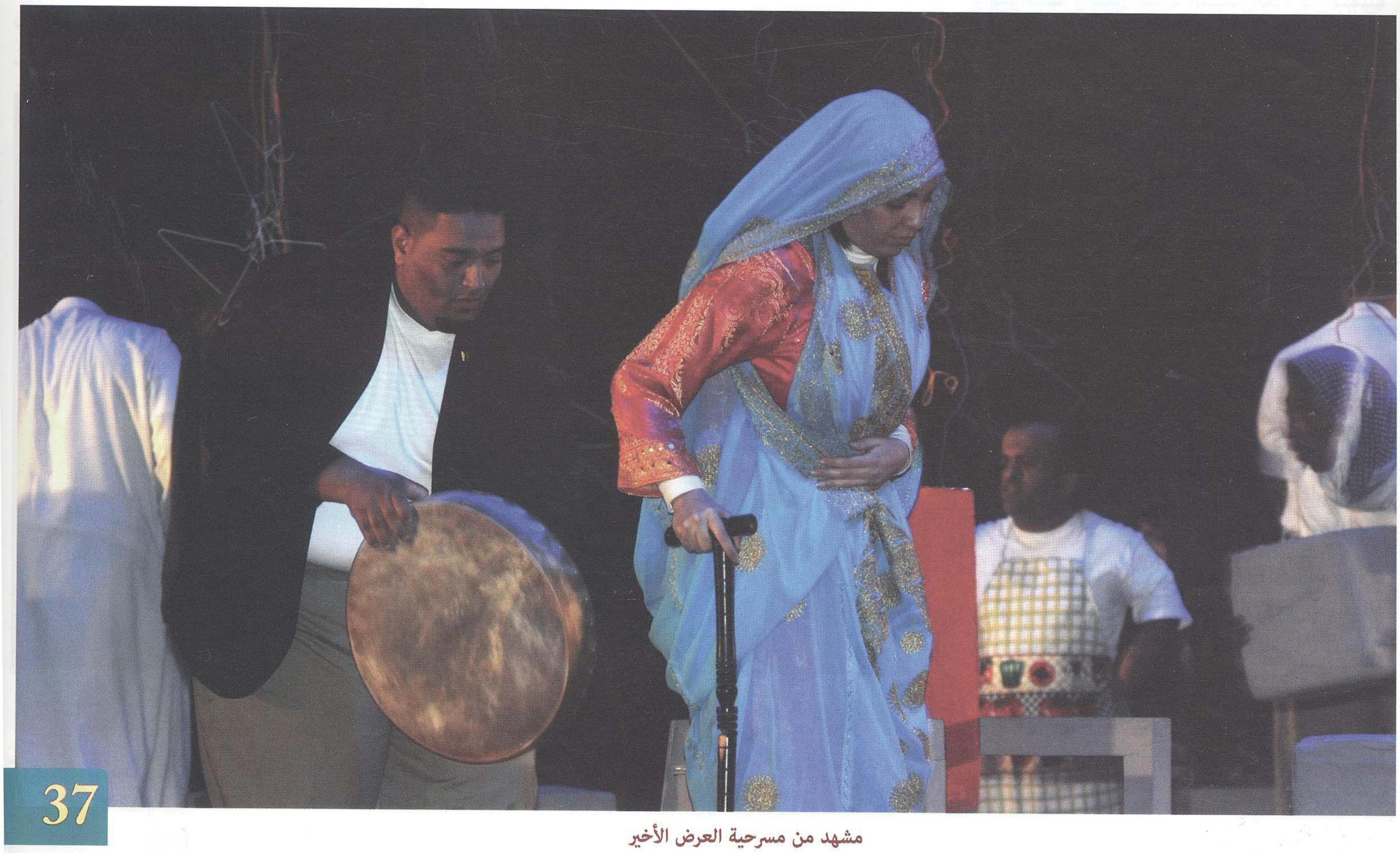
«العرض الأخير».. النزوع إلى البطولة

يميل المحللون للسلطات والشخصيات الديكتاتورية إلى إشراك ضعف الآخرين في العملية، فعبر ممارسات الديكتاتور وإخضاع غيره لسلطته وتنفيذ أوامره قسرا، تكمن الميول الغريزية في كل إنسان بتوقه إلى التحكم وقبض السيطرة على الآخرين، فالإنسان نزوع للشر/ السلطة كما الخير تماما، لكن الفعل يظهر متى ما تسنت الظروف وحانت الفرص المؤاتية، من حيث تراجع أو تقبل الآخرين سلب حقوقهم عن جهل أو كسل أو انعدام رأي أو حتى تماهٍ مع المجتمع. لذلك لا يمكن إلقاء اللوم والجرم على طرف دون الآخر.

الحديث عن السلطة والديكتاتوريات لا يقتصر فقط على السياسية وما يتعلق بها، بل يمكن أن يشمل سلطة الوالدين في المنزل، والمدير في العمل وهكذا وصولا إلى سلطة الأصدقاء والعائلة والمجتمع. ولم يغفل الأدب والمسرح عن معالجة هذه القضايا عبر أشكال متعددة لعل أشهرها التخفي وراء التراث وإلباس الممثلين أثوابا قديمة لإبعاد التهمة عن حداثة الفعل واستمراريته حتى وقتنا الحالي، وأيضا لكون قناع التراث أحد الأشكال الفنية الجميلة التي تفتح التأويلات على أفكار كثيرة، لربما تخطت حتى هدف القائمين على العمل الفني من مؤلف ومخرج وممثل، فتتحقق بذلك أهداف سامية أكثر وأكبر تضاف إلى قيمة العمل الفني المقدم.

زهراء المنصور

ناقدة - البحرين



مشهد من مسرحية العرض الأخير

فكرة مسرحية «العرض الأخير» هي الفكرة المستميتة للسيادة والتسلط والتمسك بالكرسي/ المنصب/ البطولة من خلال دور البطل «صابر» الممثل المسرحي الذي يتسلم خطاب الاستغناء عن خدماته من إدارة المسرح، ويرفض ذلك بشدة بسبب اعتياده أن يكون البطل الأوحد دائما، ثم يبدأ بعد ذلك في استرجاع ذكرياته منذ قرر العمل كممثل في المسرح، عبر لوحات عدة توضح بداية عمله بوصفه ممثلا مسرحيا بدأ بأمنية تحولت مع الوقت إلى بطولة، كل اللوحات التي تلت المقدمة منحها مؤلف المسرحية السعودي فهد ردة الحارثي عناوين يمكن أن تكون بوابات عبور لقارئ النص، أما في العرض فترجمها المخرج القطري فالح فايز إلى مشاهد متواصلة عبر رؤيته كمخرج قرأ النص كما ينبغي بطريقته.

وعلى الرغم من عدم وجود ذروة حقيقية في العرض لعدم وجود صراع مادي فعلي، تلخصت فكرة الصراع بشحن أفكار المتلقي وتجييشه حتى نهاية العرض، فلا يشعر المشاهد بأن هناك حدثا متناميا أو «حدوتة» ننتظر نهايتها، لعبة العرض بدأت بالخطاب ذي اللغة الرقيقة المستفزة الحافلة بالأمنيات الطيبة وفي مضمونها الطرد من بطولة وعضوية الفرقة، وفي اللوحات التي يستدعي فيها بطل اللعبة ذكرياته، عبر تقنية المسرح داخل المسرح يلقي العرض الكثير من الإسقاطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية أيضا، وزعت على اللوحات في الوقت الذي تخدم فيه فكرة الصراع غير الظاهر بوضوح، لكنه يتأجج في المتلقي لوحة بعد لوحة.

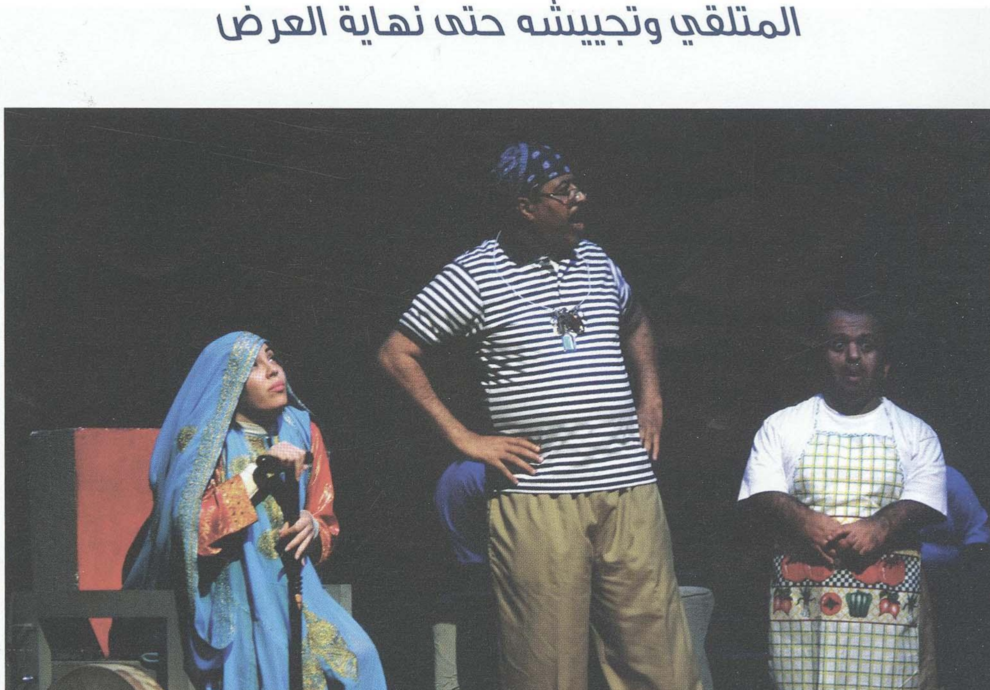
لعب العرض على وتر التطبيقات البريختية في أوجه مختلفة، تكريسا للخطاب المتمرد الذي أراد هذا العرض المسرحي إيصاله، مستغلا بذلك تنوع اللوحات وإمكان التشكيل فيها، فعمل على اللعبة المكشوفة عبر استخدام الأساليب البريخيتة في التعبير فلا يوجد هناك كواليس لتبديل الأدوار أو حتى الأزياء، العرض مكشوف وكل الممثلين موجودون على الخشبة طول الوقت، إضافة إلى مخاطبة الجمهور بشكل مباشر وإلغاء الجدار/ إلغاء الوهم بهدف إدماجه مع العرض، كما عمل المخرج في سياق المسرحية مجموعة من الأحداث المتفرقة زمنيا من دون رابط إلا لعبة الممثل في اللوحات، بمعنى أن الممثل ينتقل من لوحة إلى لوحة أخرى بمرونة ومباشرة، وبمجرد إشارة في تغيير قميص أو وضع قبعة، إضافة إلى تغريب الأحداث اليومية العادية إلى أحداث تثير الدهشة والتفكير.

وحتى ندخل القارئ أكثر في عمق أحداث هذا العرض لنستعرض معا عناوين اللوحات التي جاءت بعد مشهد البداية وهي لوحة التسجيل/ اللص/ الصوتيات/ البروفة/ لا شيء في الأمام/ الحاجب/ لوحة الندوة التطبيقية ثم مشهد النهاية التي يكتشف المشاهد أنه كان مع الممثلين في مستشفى الأمراض النفسية، ومن اللوحة الأخيرة نستطيع التكهن لماذا استخدم المخرج الأسلوب البريختي في هذا العرض، وكيف لجأ إلى إشراكنا كمتلقين في العبء الذي يلعب به ويقذفه علينا ويحرر فينا ما نعتبره ثابتا ومسلما به، في الوقت الذي يمكن أن نحركه ونغير صيغته إلى غير الصيغة التي فرضت علينا.

وليست مفارقة كبيرة إن علمنا أن أول دور مسرحي أسند إلى الممثل صابر هو دور «اللص»، دور عجائبي يخترق القوانين الطبيعية التي يسلم بها كل الناس عادة، لذلك يدور الحوار مع صاحب المنزل المقصود للسرقة بطريقة تشبه حوار الندين وليس طرفي خلاف إذا صنفنا الطرفين (سارقا - مسروقا)، ولذلك تكون محل صدمة وتندر في الوقت ذاته: «سيدتي.. أنا لص أتيت لكي أسرق منزلكم العامر»، «تفضل اجلس يا سيد لص»! وفي نصرة المعتدي أو الرضا به، يستحق الفرد فيه ما جرى للسيدة العجوز التي سمحت للص بكل رضا سرقة ما يحلو له إلا الكرسي الذي تعده أغلى ما تملك، فلا يطمع إلا فيه!

في لوحة «لا شيء في الأمام» ندرك الفكرة البائسة في تفاوت المستويات المخيف حيث تخلق الطبقات التي عرفناها، وبالإضافة إلى الغني والمتوسط والفقير هناك الطبقة الكادحة المتمثلة في الخادم، وهو بحديثه الارتجالي البسيط يصير دستورا يحكم العلاقات بين الطبقات أمامه، وهو هنا يأخذ منحى يوجه باختفاء الطبقة المتوسطة من المجتمع والتي تعبر بلا شك عن مؤشر خطير بحيث يكبر الأغنياء جدا ويصغر الفقراء جدا ما يؤكد حتمية انهيار هذه المجتمعات، ويحيل الأمر إلى أنه يريد الرجل الغني أن يأخذ ابن الفقير ليعمل عنده مقابل الأكل والشرب، ألا يعيد هذا الحوار المتلقي إلى نظام السخرة الذي انتهى منذ القرن الثامن عشر - كما يعتقد كثير من المغيبين! أما في مجتمعاتنا فمازلنا نمارسه ولكن بثوب جديد/ أنيق/ قانوني/ وأيضا عصري ويتمثل هذا في أوجه مختلفة كتوظيف الخريجين الجامعيين بوظائف لا تناسب شهاداتهم وبرواتب أقل من المناسب ومن الطموح ومن القدرة على العيش في المستوى المطلوب، أو استغلال حاجة العمالة الأجنبية وتشغيلهم بأجور بخسة وبساعات عمل طويلة، وهذه مجرد أمثلة لكن القائمة تطول لكل ما يحط من كرامة الإنسان أو استغلاله على نحو

لا توجد ذروة حقيقية في العرض لعدم وجود صراع مادي فعلي، تلخصت فكرة الصراع بشحن أفكار المتلقي وتجييشه حتى نهاية العرض



فالح فايد في مشهد من العرض

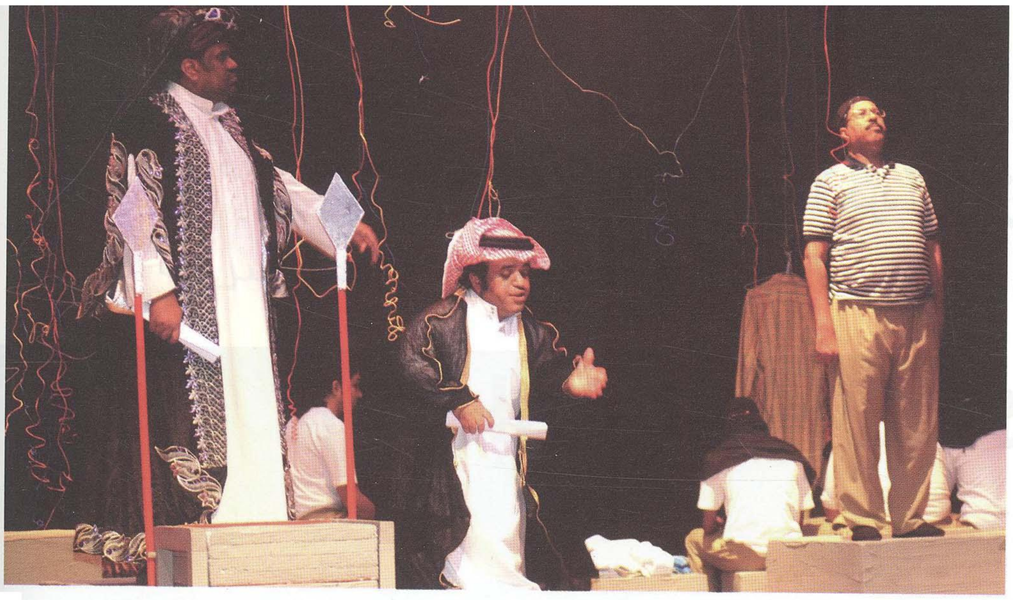
مهين. والمخرج في داخل اللعبة المسرحية هو رأس المنظومة والمتحكم بالمصائر يقول في نفس حوار الطبقات: «إنهم يحتاجون إلى منهج إخراجي جديد!»، لا يمكن أن تجمع كل الطبقات إلا بمنهج إخراجي جديد.

ولم ينس العرض طريقة بريخت في التحريض السياسي مثل قول الخادم في لوحة لا شيء في الأمام: «أيها الرجل الفقير.. لا أحد يلوم الغاضب الثائر»، وكلنا يعرف الشرارة الغاضبة التي قامت على أساسها ثورات الربيع العربي.

في المتخيل العربي «الأصيل» وذاكرته الجمعية المعتقة، تحيلنا كلمة الحاجب إلى الخادم أو الحارس، وفيما طال كل شيء في الحياة التغيير والتجديد فصارت من باب أرقى: مدير البرتوكولات والمراسم! الجملة التي تعري مهمة الحاجب الحالية هي التي وردت في المسرحية: «أنا الحاجب.. أحجب الزائر عني»! بمعنى أن المتصرف يفهم المتلقي المفارقة بين مسماه الوظيفي وعمله الحقيقي، وأيضا يصف معاناة المواطن العادي في بلادنا العربية من تحكم الحاشية والطبقة الحامية لرأس المنظومة وما يليه بسبب عدم المباشرة في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، لذلك وجد المبرر المجاني والرائج أن الحاكم خليفة الله في الأرض؛ لكن البطانة الفاسدة هي التي تخرب العلاقة بين الحاكم وشعبه عن طريق توصيل الرؤية الخاطئة ووجهة النظر المعكوسة للطرفين، في سبيل مصالحها على الصعيدين المادي والمعنوي.

وفي حين أن كلمة الحاجب تحيلنا إلى زمن ووقت معينين، نرى أن الشكوى كانت حداثية بالنسبة إلى زمن الحاجب: سيارات وبيوت وأيضا أخلاقيات جيران هذا الزمن من حيث المعاملة والجوار، تفشي الوساطات على كل القيم والمبادئ أما جواب الحاجب على المظلمة فيؤكد انقلاب الميزان في المجتمع وبتأييد رسمي غالبا، وفساد البطانة غالبا التي تستمد قوتها من القوى الأكبر في المكان، وهو مشهد معاصر بلا شك.

ومن أجل تكريس الفكرة الرئيسية للصراع على البطولة/ المنصب، أضاف العرض مشهد ساحرات ماكبث كإحدى أجمل اللوحات المقدمة في «العرض الأخير»، حيث ظهرت الساحرات الثلاث بهيئة خليجية - تقريبا - حيث العباءة والـ «بطولة»، وهي قطعة تغطي فيها النساء قديما وجوههن للستر والحشمة، وحديثهن المشابه لمضمون ساحرات ماكبث الأصليات في حوار كوميدي مضحك وساخر، وأيضا تأكيد وجود الصراع على الآخر/ والسلطة تماما كما حصل لماكبث شكسبير، واختزل هذا المشهد كل العرض في فكرته الداعية إلى الصراع من أجل السلطة. وعلى الرغم من طرافة المشهد و«حداثيته» جاء أطول من المطلوب، لأن المعلومة وصلت للمتلقي باستخدام ثيم ساحرات



العرض يدور حول فكرة «التمسك بالسلطة»

قُدم العرضُ للمرة الأولى في الدوحة مارس 2012 وقُدّم أخيرا في مهرجان المسرحيات القصيرة بالشارقة بعدما قلص المخرج العرض إلى 15 دقيقة

ماكبث؛ فلا حاجة إلى التأكيد عليها أكثر وبالسياق نفسه ينطبق هذا على لوحة اللص، إذ يجب أن يترك مساحة خالية للمشاهد يشغّل فيها خياله.. وذكاءه أيضا.

في السينوغرافيا، امتدت الأسلاك الملونة المتدلية من فوق إلى خارج ستيج المسرح، تأكيدا على الأسلوب البريختي المستخدم ومواصلة الجمهور في الصالة، وربما دلت هذه الأسلاك، التي ظل شيء منها حرا ومفردا، وأسلاك أخرى مربوطة ومعقوفة بعضها ببعض، ربما دلت على العلاقات بين البشر كيف يمكن أن تكون ندية على خط واحد، أقصر أو أطول وكيف يمكن أن تتحول إلى صراعات تفسد هذه العلاقات وتوقفها مكانها مثلما رأينا في الأسلاك. احتوت الخشبة أيضا على بعض الملابس التي استخدم جزء منها في العرض، والبعض كان من أجل تكملة الصورة لخشبة المسرح، كثرة وجود الملابس مع الأشياء الأخرى، أعاقت الرؤية - بعض الأحيان - لوجود هذا العدد من الممثلين وأدائهم الجماعي في كثير من الأحيان، خصوصا في توزيع الكتل على الخشبة. من ناحية أخرى كانت الإضاءة تساعد على تغيير المكان والزمان لولا بعض التشابهات؛ ففي بعض الأحيان لا يستطيع المتلقي الالتفات إلى التغيير إلا بتغير وضعية الممثلين أو تغيير زيهم المسرحي، أو لعله التشابه في البقع الضوئية أو في مكان الممثل نفسه، مما يساعد على تشوش الصورة قليلا أو التداخل بين اللوحات.

وتراوحت اللهجة المستخدمة في العرض بين العامية والفصحى، كانت المقاربة جميلة لأنها قريبة إلى الجمهور، فلن تبعده بسبب صعوبة بعض الكلمات والجو الذي تفرضه هيبة اللغة العربية، ولا تمعنه في العامية بحيث تكون فكرة العرض أو شكله غير مقبولة من أطراف أخرى، أيضا لوحظ أن الحديث باللغة العربية أو بالعامية جاء مناسبا، فالبطل مثلا لم يكن يحاور والدته باللغة العربية الفصحى، لأنه سيكون حوارا فجا أو غير مقبول - كما أعتقد - نظرا إلى العوامل الأخرى، مثل الأزياء الشعبية وصوت الأم الحنون الذي يستخدم مصطلحات محلية ودودة ومناسبة لشكل الخطاب وجو اللوحة، وينطبق هذا أيضا على حواره مع زملائه. فالموازنة هنا كانت جميلة وذكية من مخرج العمل.

وبفكرة اللهجة نفسها استعان المخرج بالآلات الموسيقية الشعبية الحية مثل الطبل والطارة والمرواس، بدلا من الموسيقى المسجلة، كفواصل بين اللوحات، أو لتكريس لوجهة نظر قيلت في العرض، وعبر أغان شعبية أو كلمات متوسقة تخدم الهدف ذاته وهذا كان في مصلحة العمل، أولا لأنه قدم في أجواء تزيد العمل فرحا ومتعة، والشيء الآخر أنه يزيد من التفاعل بين الطرفين، الجمهور والممثلين. وربما بسبب اختيار هذا النوع من الإيقاع كان العرض خفيفا وظل بأدائه الجماعي المتناغم الجميل، وكما هيأه المخرج للفرجة، أبعدنا عن العاطفة وأيقظ فينا العقل والوعي حتى النهاية.

مقتبسة من مسرحية اليوت «الجرذ العجوز عن القطط»

رحلة إلى عالم الـ «كاتس»

لم يقتصر دور رابطة أعضاء هيئة التدريس للمعهد العالي للفنون المسرحية على الجانب النقابي، بل اتجه إلى النهوض بالحراك الثقافي بوجه عام والمسرحي بوجه خاص. وتأكيدا على أهمية المسرح ودوره في المجتمع في ظل الظروف التي تشهد تراجعا للمسرح خاصة والفن عامة، وعملت على تفعيل هذا النشاط للتواصل مع المسرح عربيا وعالميا، رغبة في اكتشاف أشكال جديدة، والبحث عن أداء مسرحي عالمي من أجل التعرف على أبرز الأعمال المسرحية المعاصرة لدى الثقافات الأخرى.

في إطار خطة منظمة لتنفيذ المشروع الثقافي للرابطة، نظمت اللجنة الاجتماعية للهيئة الإدارية رحلتها الثقافية الأولى إلى إمارة دبي لمشاهدة عرض مسرحية "cats" في أكاديمية سبورت لايت على مسرح دبي الاجتماعي.

وقد أعدّ الملحن Andrew Lioyd Webber هذه المسرحية المقتبسة من قصائد الشاعر والكاتب المسرحي ت. س.اليوت، التي كتبها تحت عنوان «الجرذ العجوز عن القطط»، في العام 1939. قدّمها فريق المسرحية من المملكة المتحدة ومن أمريكا.

د. سكينة مراد

أستاذة النقد المسرحي - الكويت





مسرحية «كاتس» مسرحية غنائية، تدور أحداثها في خرابة (قرافة)، تلتقي فيها القطط لتلعب، وفي ليلة الحفل السنوي يعلن كبيرهم عن القطة التي ستولد وتعيش حياة جديدة، ومن هنا تبدأ أحداث المسرحية.

تتضح في هذه المسرحية انعكاسات الواقع، فالمخرج في هذا العرض عبر عن عالم القطط، لكنه في المقابل نقل لنا قطعة من الحياة - من دون الإشارة إلى الوجود الإنساني - حيث تسيطر قوانين وعادات معينة قريبة من عادات البشر.

فكانت هناك عملية تواصل قائمة بين الحياة المتمثلة في الصالة، وعالم القطط المتمثل في الخشبة، وذلك عبر الستارة الشفافة التي استخدمها المخرج في بداية العرض، والتي كانت تفصل بين العالمين، حيث رسم عليها عيون القطط التي انعكست فيها صورة

الإنسان، وكأنها تنظر إلى حياة البشر. والمخرج أراد أن يوضح أنه لا شيء يفصل بين العالمين سوى تلك الستارة الشفافة التي يستطيع من خلالها أن ينظر كل منهما إلى الآخر بوضوح.

هناك عدة تأويلات لاستخدام الستارة الشفافة، فقد نقرأ عالم القطط كرمز لواقع البشر وليست «الخرابة» سوى تصوير لحياتهم، وقد نستشف معاني أخرى من خلال الرموز والإيحاءات التي تحملها، فالستارة دليل على وجود فاصل بين العالمين، أي أنه ميّز بينهما من حيث الشكل والسلوك، بينما الشفافية تعبير رمزي على وجود تشابه في واقع الحياة بينهما بحيث يقرأ المتلقي صورة الإنسان في هذا العالم كلما نظر إلى المشهد.

اندمج المتفرج في الجو العام للعرض، الذي كان بمنزلة لوحة جمالية، ومشهدا استعراضيا راقصا استطاع من خلاله أن يحرك مجاميع كبيرة في فضاء الخشبة، فكانت ذات طاقات هائلة ومواهب متميزة في الرقص والغناء، حيث اعتمد على حركات الممثلين، وعلى التلوين المتصاعد بمختلف الاتجاهات، فتميّز العرض بخفة الحركة ومرونة الجسد وإتقان الصوت الأوبرالي الجميل.

أما من الناحية الفنية، فالعرض كان حركيا أكثر منه دراميا، فأغلب مشاهده كانت مجرد رقصات تؤدّى من دون أن تحمل في أدائها دلالات لها علاقة بالنص الدرامي، فيبدو أن المخرج ركز على حركة الممثل وصوته.

وعلى الرغم من أن الحركة كانت منظمة ومتوازنة على جميع مستويات الخشبة، فإنها لم تشرح ولم تفسر لغة النص، فكان من المفترض أن تكون الحركة عاملا مساعدا للحوار أو لها دور يوازي دور الحوار، لهذا لا يمكن اعتبارها لغة لمجرد أنها حركة، فالممثل معنيّ بهذه اللغة ومن المفترض أن الجسد على خشبة المسرح لغة توازي وتتوافق مع اللغة المنطوقة، بحيث إذا جرّدنا العرض من اللغة المنطوقة فإنه يجب أن تكون لغة الجسد هي اللغة البديلة التي تعبر عن المضمون.

هناك عروض كثيرة صامتة تعتمد على الأداء التمثيلي الحركي في توصيل الفكرة إلى المتلقي - كلغة الجسد التي تعتمد عليها السينما الصامتة - حيث يعتمد المتفرج في فهم مضمون النص على لغة الجسد عبر تحليل حركاته والأوضاع والمواقف التي يتخذها، لأن كل حركة يجب أن يكون لها إلقاء حتى يؤثر في أذن المتفرج بحيث تتحول الحركة من مشهد بصري إلى مشهد سمعي إلى أن تتضح الفكرة.

وعلى الرغم من أن لغة الجسد في العروض المسرحية العالمية ذات اللغات المختلفة تعد الوسيلة الوحيدة للاتصال، فإنها في هذا العرض لم تحقق الهدف ولم تعبر عن الفكرة لمعظم الجمهور المتلقي - من العرب - خصوصا أن اللغة المنطوقة كانت لغة إنجليزية، شعرية عالية.

على الرغم من أن الحركة كانت منظمة ومتوازنة على جميع مستويات الخشبة، فإنها لم تشرح ولم تفسر لغة النص



مشهد من العرض

ويبدو أن المخرج في هذا العرض لم يبحث عن الحركة في النص، بل صممها مع ما يتوافق وإبداعاته، حيث تحولت إلى بديل مطلق وليس وسيلة للتعبير، ربما كان هذا أحد الأسباب التي جعلت الحركة لم تحمل دلالات واضحة لدى البعض.

أما بالنسبة إلى الإضاءة فقد حققت دورها في العرض من الناحية الجمالية والدرامية، فكان لها حضورها في الحالة البصرية، فعلى الرغم من ثبوت الديكور في كل المشاهد، فإن الإضاءة استطاعت أن ترسم الخشبة، كما أنها دخلت في بنية الحدث، وارتبطت بحركة الممثل، بحيث وضحت في بعض المشاهد إحساس الشخصيات وإظهار انفعالاتها في التعبير عن الحزن أو الفرح أو التحول من حالة إلى أخرى، كما أنها أعطت للمكان صورة مشهدية لها إيحاءات واضحة للزمان والمكان في ظل الثنائية التي كانت قائمة بين النور والظلام، حيث تبيّن من خلالها عمق المكان ووضعيته، فالألوان المستخدمة عززت المعنى ووضحت أجواء العرض.

أما الأزياء فكانت تبين وضع الشخصيات وتحدد عالمها، كما أنها كانت تتشابه في الشكل، وهذا يدل على انتمائهم إلى عالم واحد، لأن استخدام الزي الموحد في المسرح يعني دلالة موحدة، ولكن الخلل جاء في تكرار الألوان لدى بعض الشخصيات، بحيث لم يتم التمييز بينها، ولم تخدم في تحديد أبعادها، فأدى ذلك إلى تشويش المتفرج والالتباس وخلط في التلقي.

هذا إلى جانب أنه ألبس المجاميع اللون الأسود الذي يعبر عن الحزن، بيد أنه في العرض لم نجد له مبررا دراميا، حيث إن استخدام المجاميع اقتصر على جمالية المنظر في صنع الجو المسرحي بطريقة إخراجية مبهرة، بحيث إذا نظرنا إلى فضاء العرض المسرحي بشكل تكاملي وبرؤية شمولية - من دون التركيز على جزء معين- نجد أن هناك بعض اللوحات أشبه بمشهد سينمائي حيث حولت عين المتفرج إلى عدسة الكاميرا السينمائية التي تلتقط المشهد عن بعد، وتحديدا في المشهد الذي بدا فيه الزعيم واقفا في مستوى عالٍ وهو يخاطب مجاميع من القطط التي ملأت فضاء الخشبة بصورة جمالية منحت المتفرج إحساسا واضحا لعالم مجازي من الكائنات عبرت عن عالم واقعي عبر التشابك في أنماط حياتها.

استطاع المخرج أن يعطي بنية متماسكة لفضاء العرض المسرحي على الخشبة عبر منظومة من الأصوات والإيقاعات والأداء الراقص وألوان الأزياء.. وغيرها من عناصر العرض، غير أنه لم يتمكن من خلق التوافق بين حركة الممثل ومضمون النص، بل أطلق العنان لجسد الممثل (ليعبر عبر الرقص)، مما أدى إلى عدم التوازن بين الكلمة والحركة، وبالتالي أصبح هناك خلل في عملية التلقي.

لقد كان التواصل المباشر مع العرض يعدّ من أهم روافد التفعيل الثقافي، حيث اكتسب أعضاء الرابطة تجربة جديدة، عبر التعرف على بعض الأساليب والتقنيات الحديثة، ومعايشة أداء تمثيلي مميز لعرض عالمي ذائع الصيت.

عرض به 50 فيلما منها 18 في المسابقة الرسمية بمشاركة عربية متميزة

مهرجان فينيسيا السينمائي.. رواية نقدية

مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي هو أقدم مهرجان سينمائي في العالم. أسسه جوزيبي فولبي العام 1932. ويفتتح المهرجان أواخر أغسطس أو أوائل سبتمبر من كل عام بشكل دوري، في جزيرة ليدو بمدينة فينيسيا (البندقية). وهو من أكثر مهرجانات العالم السينمائية تألقا، ويعد جزءا من بينالي فينيسيا. الذي يشكل معرضا فنيا ضخما ومهرجانا بارزا للفنون الجميلة المعاصرة.

وعلى شاطئ الليدو أقيمت أخيرا الدورة التاسعة والستون من مهرجان فينيسيا الذي احتفل هذا العام بمرور ثمانين عاما على تأسيسه. حيث توقف 11 سنة غير متصلة، تارة بسبب الحرب العالمية الثانية، وتارة أخرى بسبب الإضرابات والاضطرابات العمالية والسياسية التي شهدتها إيطاليا خلال السبعينيات.



منى خليل
ناقدة سينمائية – مصر

كانت الدورة الجديدة مميزة بسبب تدقيق المدير الجديد العائد إلى المهرجان ألبرتو باربيرا في اختيار الأفلام، وتقسيم البرنامج، بل وفي تأسيس سوق صغيرة لتبادل وشراء الأفلام للمرة الأولى. وكان باربيرا قد تولى إدارة المهرجان في الفترة من 1999 الى 2002 قبل أن يتولى إدارته ماركو موللر الذي استمر في منصبه لثماني سنوات، قبل أن يترك فينيسيا لكي يصبح مديرا لمهرجان روما السينمائي، في محاولة لإنقاذه بعد أن فشل منذ تأسيسه في منافسة أعرق مهرجانات السينما (فينيسيا).

وقرر ألبرتو باربيرا إثر تولي منصبه (ديسمبر الماضي) تقليل عدد الأفلام التي تعرض في المهرجان، بهدف إتاحة الفرصة لتأخذ نصيبا أوفر من الاهتمام والدعاية والمشاهدة. كما قرر إعطاء الفرصة للمخرجين المتميزين من دول العالم الثالث مثل كولومبيا وأندونيسيا وبورما وكوستاريكا والأرجنتين وتايلاند. وألغى القسم المخصص للسينما الإيطالية مؤكدا أنه «على الأفلام الإيطالية أن تتساوى مع الأفلام الأخرى، فأنا لا أريد محميات هندية». وطبقا لهذه السياسة عرض المهرجان 50 فيلما فقط، منها 18 فيلما في المسابقة الرسمية، و18 فيلما تتنافس خارج المسابقة على هامش المهرجان، و12 فيلما خارج المنافسة.

أكد باربيرا «العودة إلى الوظيفة الأولى لهذا الحدث الفني، أي السعي إلى اكتشاف المواهب الجديدة والآفاق الجديدة، والتوجه إلى الجمهور وتحفيزه».

وعن دورة هذا العام، قال مدير المهرجان إنها مصممة بحيث تكون «خالية من البهرجة من دون افتقاد النجوم، وسيكون لها تأثير كبير في الجمهور بفضل مواضيعها».

ودارت الموضوعات الرئيسية للأفلام التي عرضها المهرجان هذا العام حول الأصولية والأزمة الاقتصادية، إلى جانب أزمة القيم والعلاقات الإنسانية والاجتماعية والسياسية، وكان لما يخص العرب والمسلمين فيها نصيب كبير.

المتطرف المتردد

افتتح المهرجان بفيلم The Reluctant Fundamentalist «المتطرف المتردد» للمخرجة الهندية الأصل ميرا ناير (التي اشتهرت بفيلم سلام بومباي)، وبطوله ريز أحمد وكيت هدسون وليف شرايبر، وهو من إنتاج «ليديا دين بلشر» وتمويل مؤسسة الدوحة للأفلام. وقد تم تصوير مشاهده في مناطق عديدة من الهند وتركيا والولايات المتحدة وباكستان، وعرض خارج المسابقة في المهرجان.

الفيلم مقتبس عن رواية شهيرة تحمل العنوان نفسه للكاتب الباكستاني محسن حميد. ويحكي قصة تشانجيز الشاب الباكستاني اللامع الذي ينتظره مستقبل مرموق في عالم المال في وول ستريت إلى أن تقلب أحداث 11 سبتمبر 2001 حياته رأسا على عقب. إذ يصبح موضع اشتباه، وتلاحقه نظرات الريبة أينما ذهب، فيسافر إلى باكستان ليعمل بالتدريس في لاهور حيث تفاتحه خلية إسلامية متشددة في الانضمام إلى أنشطتها العنيفة ضد المصالح الغربية. ويظل المشاهد يتساءل طوال الفيلم عن الطريق الذي سيختاره تشانجيز الذي يؤدي دوره الممثل البريطاني ريز أحمد.

مخرجة الفيلم ميرا تاير تعيش في نيويورك لهذا خبرت أن النظرة إليها وإلى الآسيويين عموما تتغير في أعقاب هجمات 11 سبتمبر 2001.

وحضرت ناير مع أفراد مجموعة العمل في الفيلم مؤتمرا صحافيا قبل حفل الافتتاح، عبرت فيه عن أملها أن يشجع «المتطرف المتردد» على المزيد من التواصل بين الغرب والعالم الإسلامي. وقالت:

«كلنا نعلم أن شقاقا كبيرا حدث بين الشرق والغرب في العقد الماضي. وقد سعيت إلى حوار بين أمريكا والعالم الإسلامي لمحاولة بناء الجسور وتضميد الجراح والتواصل الذي يتجاوز القوالب النمطية، ويتجاوز قصر النظر والجهل. شعرت أن أمامي فرصة فريدة لأفعل ذلك لأنني عشت في الغرب وفي أمريكا ونيويورك بالذات أكثر مما عشت في شبه القارة الهندية ولأني أنتمي إلى الاثنين بالتساوي».

وقال الممثل الصاعد ريز أحمد الذي ينحدر من أصل باكستاني للصحافيين إنه وجد بعض التشابه بينه وبين شخصية تشانجيز: «بالتأكيد وجدت نفسي في الفيلم لأنني بريطاني باكستاني من الناحية الثقافية، ولأنني درست في جامعة كنت فيها مختلفا عن معظم الآخرين من ناحية الخلفية الاجتماعية.. وأتمنى أن يعثر الجميع على روابط بينهم وبينه.. ذلك الشعور الذي وصفه محسن حميد بأننا إلى حد ما مصنفون ببطاقات معلقة في رقابنا وليس هذا أمرا نختاره بل نولد به».

ومن المعروف أن المخرجة ميرا ناير كانت قد فازت بجائزة الأسد الذهبي لأفضل فيلم من مهرجان البندقية العام 2001 .

«الشتا اللي فات»

وعرض المهرجان في مسابقة «آفاق»، إحدى مسابقات المهرجان الرسمية، الفيلم المصري «الشتا اللي فات»، من إخراج ابراهيم البطوط (صاحب فيلمي عين شمس والحاوي) وهو أحد الأفلام المستقلة التي تدور حول موضوع الثورة المصرية وتناقضاتها، من إنتاج شركة زاد للإعلام والإنتاج بالاشتراك مع شركة أروما وشركة عين شمس للأفلام، وبطولة عمرو واكد وصلاح حنفي وفرح يوسف.

وتدور أحداث فيلم «الشتا اللي فات» (94 دقيقة) على خلفية الاحتجاجات الواسعة التي بدأت في ميدان التحرير بالقاهرة في 25 يناير 2011. ويأخذ الفيلم (الذي كان اسمه في البداية ثورة) المشاهدين في رحلة مليئة بالمشاعر والأحاسيس في حياة الناشط عمرو (عمرو واكد) والصحافية فرح (فرح يوسف) وضابط الأمن عادل (صلاح حفني). ويستعرض الفيلم بطريقة رومانسية معاناة إحدى ضحايا إرهاب الدولة في العام 2009، في إيقاع يتداخل مع الأحداث الرئيسية التي شهدها العام 2011 وغيرت وجه مصر. ومع تكشّف قصص شخصيات الفيلم، يدخل المشاهدون مباشرة إلى عالم التغيرات التى تعرضت لها مصر في الفترة الأخيرة.

ويعرف عن عمرو واكد أنه مهموم بالقضية الفلسطينية خاصة والقضايا العربية عامة، وشارك في العديد من الأعمال العالمية، مثل بطولة فيلم «سريانا» مع النجم العالمي جورج كلوني، والمسلسل البريطاني الأمريكي «بيت صدام»، والفيلم الإيطالي «الأب والغريب».

وقد ذكر البطوط أنه بدأ بتصوير الفيلم خلال يومي العاشر والحادي عشر من فبراير 2011، داخل ميدان التحرير، بعد أن حصل على موافقة الفنان عمرو واكد، ولكن طاقم العمل فوجئ بتنحي حسني مبارك بعد بدء التصوير بيوم واحد، فأصبحت مهمة صناع الفيلم هي وضع سيناريو يصلح للأحداث التي صورت أثناء الثورة.

أول فيلم سعودي

وشارك الفيلم السعودى «وجدة» للمخرجة هيفاء المنصور ضمن القسم نفسه (آفاق)، وهو إنتاج مشترك مع ألمانيا من بطولة ريم عبدالله، ووعد محمد، وعبدالرحمن الجوهينى، وسلطان العساف. ويعد أول فيلم طويل صور بالكامل في المملكة العربية السعودية.

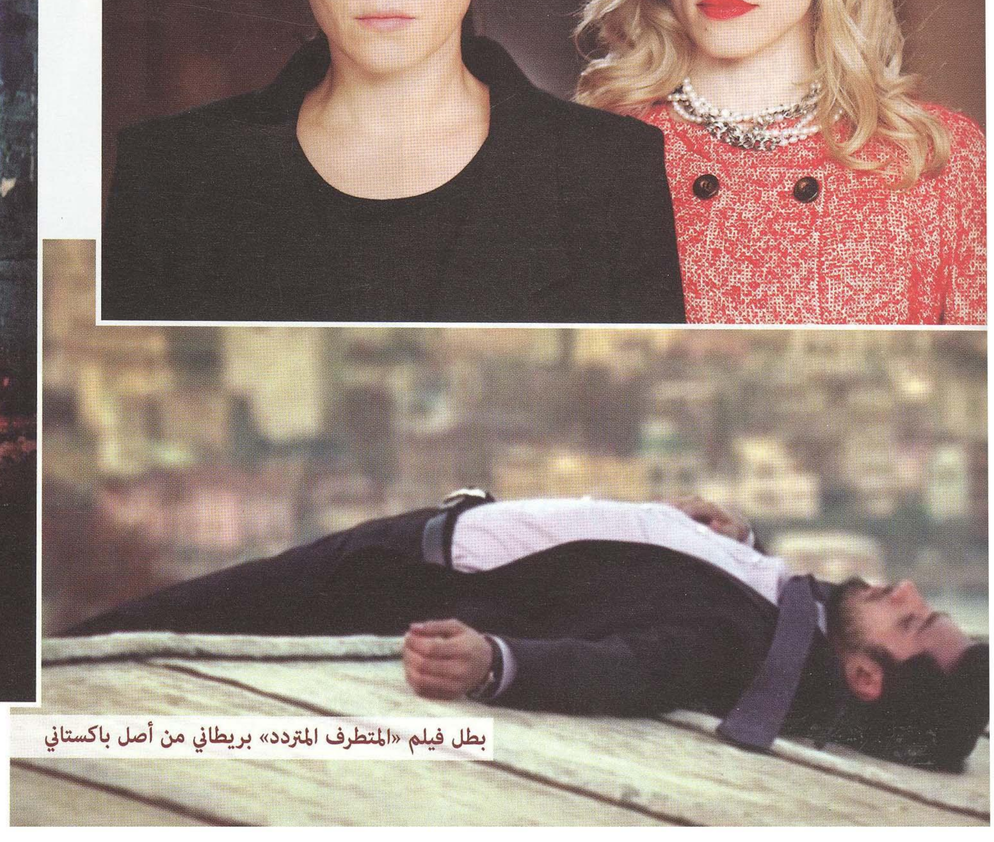
تدور أحداث الفيلم حول فتاة سعودية عمرها أحد عشر عاما، طموحة وحالمة بالحرية، تعيش في إحدى ضواحي الرياض وسط مجتمع يحد من أحلامها، بينما تطمح إلى ممارسة هوايتها والذهاب إلى مدرستها مستقلة دراجة هوائية، وتبذل أقصى جهدها لاقتناء الدراجة التي تعد حلما ممنوعا للفتيات، فتشارك في العديد من المسابقات الرسمية إلى جانب قيامها بعمليات تجارية بسيطة لتوفير ثمن الدراجة.

وهيفاء المنصور أول مخرجة سينمائية سعودية (38 عاما) هي ابنة الشاعر السعودي المعروف



بوستر فيلم «الشتا اللي فات»





بطل فيلم «المتطرف المتردد» بريطاني من أصل باكستاني

عبدالرحمن المنصور، ودرست في الجامعة الأمريكية بالقاهرة وفي جامعة سيدني، وشاركت في بداية حياتها الفنية أثناء دراستها الجامعية في العديد من الأعمال المسرحية والفولكلورية، ثم قامت بإخراج عدة أفلام قصيرة (من والرحيل المر وأنا والآخر) وشاركت بالفيلم الأخير في عدة مهرجانات وحصلت على بعض الجوائز، هذا بالإضافة إلى فيلمها التسجيلي نساء بلا ظل (العام 2005) الذي حصد أيضا العديد من الجوائز.

وفيلم «وجدة» من بطولة الممثلة والمنتجة السعودية عهد، وتقدم الفنانة عهد دور مديرة المدرسة حصة التي تتسم بالصرامة، ومع ذلك تظهر إنسانيتها في عدة مواقف.. وهو يعتبر دورا جديدا عليها حيث اعتادت القيام بأدوار المرأة التي تجبرها الظروف على التمرد.

ودرست الفنانة السعودية عهد الإخراج والتمثيل في الولايات المتحدة الأمريكية وتزوجت في العام نفسه من رجل أعمال أمريكي، واكتسبت خبرتها من العمل داخل بلاتوهات هوليوود، حيث شاركت العام 2007 في فريق عمل الفيلم الأمريكي المعروف المملكة مع المخرج بيتر بيرج، كما شاركت في بطولة الفيلم التركي رزان الذي حصل على عديد من الجوائز العالمية. بعد ذلك قدمت نفسها كمخرجة إضافة إلى التمثيل في أول فيلم روائي قصير وهو القندرجي بطولة الفنان المصري عمرو واكد.

أفلام عربية

وبالإضافة إلى الفيلمين المصري والسعودي عرض ضمن هذا القسم (آفاق) فيلم «يامه» للمخرجة الجزائرية جميلة صحراوي التي سبق أن قدمت فيلمها المدهش «بركات» (2006). ويتناول الفيلم قصة صمود أم بعد مقتل ابنها على يدي شقيقه الذي يتزعم جماعة متطرفة في إحدى قرى الجزائر. والفيلم من الإنتاج المشترك مع فرنسا.

شهدت دورة مهرجان فينيسيا عددا من الأفلام العربية الأخرى مثل الفيلم التونسي التسجيلي الطويل لهند بوجمعة بعنوان «كانت أفضل غدا»، وهو أيضا من الأفلام التي تصور أحداث الثورة التونسية من وجهة نظر فتاة، وقد عرض في قسم «العروض الخاصة» خارج المسابقة. وشهدت الفيلم المغربي القصير (43 دقيقة) «على طريق الجنة» من إخراج أودا بينيامينا، الذي شارك في تأليفه مع ماليك رومو، ومن بطولة ماجدولين الإدريسي، سنا ماروك، يانيس سيراج، منير مرجوم، ميريام دوناسيس.

ومن إخراج الممثلة الفلسطينية هيام عباس، ومن الإنتاج الفرنسي الإسرائيلي الفلسطيني، عرض فيلم «الميراث» Inheritance الذي تدور أحداثه بقرية فلسطينية في شمال إسرائيل، حيث تتصارع مجموعة من الأبناء حول الميراث، بينما يرقد والدهم على فراش الموت، في حين تدور قصة حب في الخلفية، بين فتاة من العائلة وشاب مسيحي. وعرض الفيلم في تظاهرة «أيام فينيسيا»، وهي تظاهرة موازية للمهرجان.

واللافت للنظر أن أروقة مهرجان فينيسيا هذا العام قد شهدت في المقابل عرض ستة أفلام إسرائيلية، فإسرائيل تشارك في المسابقة الرسمية للمهرجان بفيلم «املأ الفراغ» لراما بيرشتين. وبالإضافة إلى فيلم المسابقة عرض فيلمان للمخرج الإسرائيلي آموس جيتاي أولهما «أغنية قبل النوم لوالدي» الذي عرض خارج المسابقة. وفيلم «كارمل» الذي عرض في قسم «آفاق»، وعرض معه في هذا القسم فيلم «الرجل المعزول أو المقطوع الصلة بالعالم» The Cutoff Man وهو من إخراج إيدان هوبيل. وفي تظاهرة «أيام فينيسيا» عرض الفيلم الإسرائيلي «مقدمة: خيوتا وبيرل» للمخرج عمير مانور. كما أن هناك فيلم «ماء» الإسرائيلي الفرنسي الفلسطيني المشترك الذي عرض في افتتاح «أسبوع النقاد» الذي ينظمه اتحاد نقاد السينما في إيطاليا. وهو من إخراج ثلاثة سينمائيين هم الإسرائيليان نير سار ومايا سرفاتي والفلسطيني محمد فؤاد. والفيلم من إنتاج جامعة تل أبيب ضمن مشروع لتشجيع الطلاب على الاهتمام بالتعبير من خلال السينما.

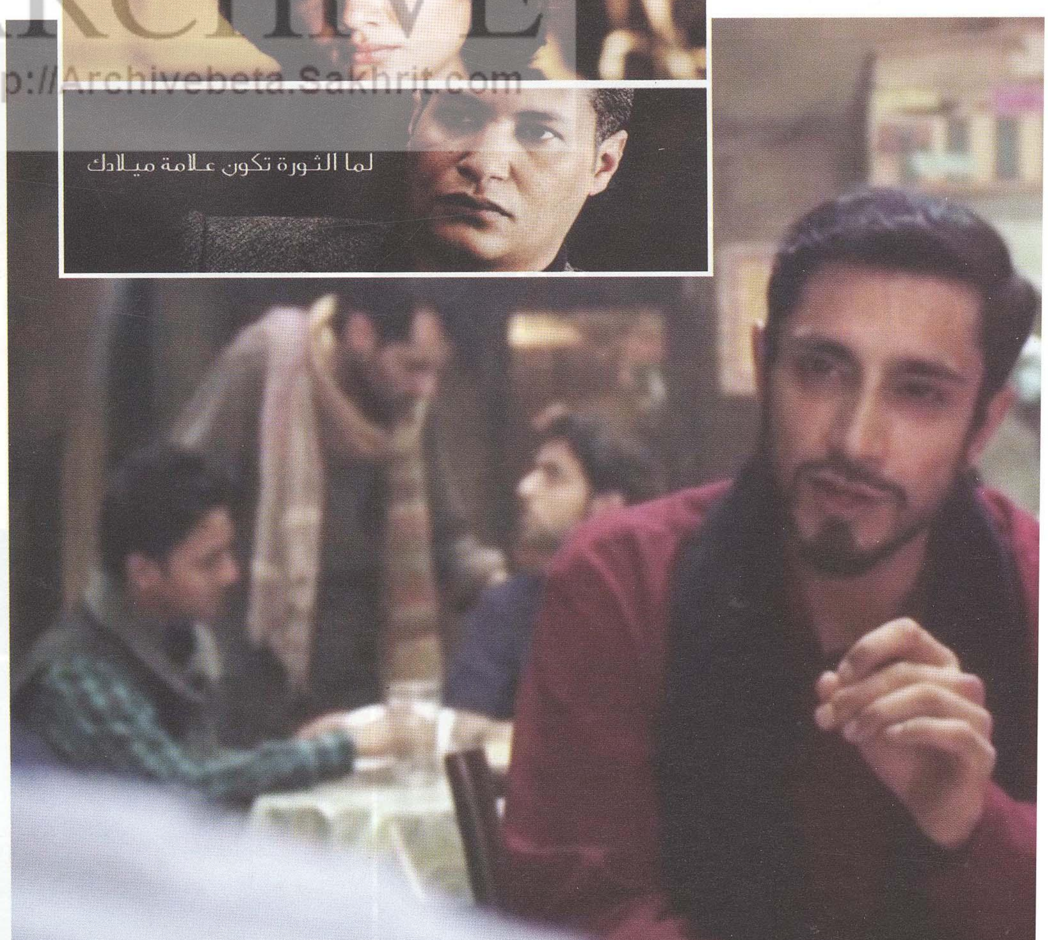
ومن الجدير بالذكر أن مهرجان فينيسيا يقدم مشروعا للمخرجين الشباب Biennale College وهو عبارة عن ورشة عمل تدريبية تهدف إلى إنتاج أفلام بميزانية منخفضة، وبنهاية العام تكون النتيجة إبداع سلسلة من الأعمال الفنية نتيجة للمنافسة القوية بين مدارس صناعة الأفلام حول العالم.

مهرجان دبي

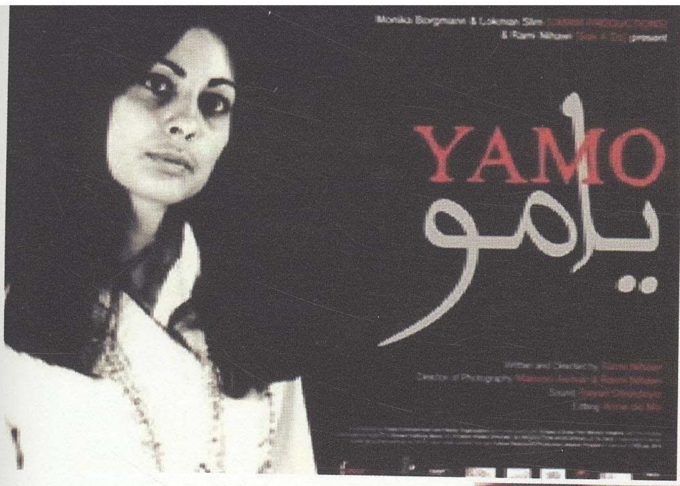
وعرض «مهرجان دبي السينمائي الدولي» عشرة أفلام عربية لمجموعة من المخرجين المبدعين من



لقطات لأفلام مختلفة



مشهد من فيلم «الأصولي»





هيفاء المنصور - أول مخرجة سينمائية سعودية



نادين لبكي - عضوة لجنة التحكيم

دولة الإمارات العربية والمنطقة، خلال أنشطة «سوق فينيسيا السينمائي»، الذي يمثل فرصة عرض فريدة للأفلام العربية، إذ تمّ إدراج الأفلام المشاركة في مكتبة الفيديو الرقمية الخاصة بالمهرجان، مما يزيد من فرص ترويجها وانتشارها تجاريا. وفي هذه المناسبة قالت شيفاني بانديا المديرة التنفيذية لمهرجان دبي السينمائي الدولي: «يأتي تعاوننا مع مهرجان فينيسيا وسوق فينيسيا ضمن حرصنا على التشارك والتعاون المستمر مع منظمي أهم المهرجانات السينمائية حول العالم.. وتمثل شراكتنا فرصة مميزة تتماشى مع أهدافنا بدعم صانعي الأفلام المبدعين في دولة الإمارات والمنطقة، ومساعدتهم في تحقيق الانتشار والنجاح التجاري، بعرض أعمالهم في أهم المحافل السينمائية العالمية».

وتضمّ قائمة الأفلام العربية التي عرضت ضمن برنامج سوق فينيسيا: «عمو نشأت» للمخرج الأردني أصيل منصور، «يامو» للمخرج اللبناني رامي نيحاوي، «القطاع صفر» للمخرج اللبناني نديم مشلاوي، «الجمعة الأخيرة» للمخرج الأردني يحيى العبدالله، «عاشقة من الريف» للمخرجة المغربية نرجس النجار، «فرق سبع ساعات» للمخرجة الأردنية ديما عمرو، «الحوض الخامس» للمخرج اللبناني سيمون الهبر، «حبيبي رأسك خربان» للمخرجة اللبنانية سوزان يوسف، «شي غادي.. وشي جاي» للمخرج المغربي حكيم بلعباس، وفيلم «أمل» للمخرجة الإماراتية نجوم الغانم.

وقد تعزز الحضور العربي في الدورة الـ 69 لمهرجان فينيسيا السينمائي الدولي بانضمام المخرجة اللبنانية نادين لبكي إلى لجنة تحكيم برنامج «آفاق». ويأتي اختيار لبكي لعضوية هذه اللجنة تقديرا لإنجازها السينمائي والنجاح المتميز الذي حققه فيلماها «سكر بنات، وهلا لوين»، اللذان عرضهما مهرجان «كان» السينمائي الدولي. ومن المعروف أن نادين لبكي رشحت خلال هذه السنة لنيل جائزة «جوتشي» للمرأة في السينما.

وبين الأفلام التي نافست للحصول على الجوائز في مهرجان فينيسيا أربعة أفلام إيطالية هي «إلى الأحسن» للمخرج تيرنس ماليك، و«العاطفة» للمخرج بريان دي بالما وفيلم «الجميلة أدور منتا» للمخرج ماركو بللوشيو إلى جانب عدد من الأفلام الأمريكية، منها فيلم «شجرة الحياة» وفيلم «جريمة الحب» للمخرج آلان كورنو، وفيلم المخرج الياباني تاكيشي كيتانو إلى جانب عدد من الأفلام الفرنسية.

وفي المسابقة الرسمية عرض الفيلم الجديد للمخرج الإيطالي الكبير ماركو بيللوكيو بعنوان «الجمال النائم». كما عرض المخرج الإيطالي مانويل دي أوليفيار الذي يبلغ من العمر 104 أعوام فيلمه الأخير خارج المسابقة، كما عرض فيلم تسجيلي من إخراج جوناثان ديم حول المغني الإيطالي فيتابيل، وفيلم تسجيلي آخر من إخراج سبايك لي عن أسطورة الغناء الأمريكي الراحل مايكل جاكسون، وفيلم روائي بعنوان «الشركة التي تحتفظ بها» من بطولة وإخراج روبرت ردفورد تشاركه البطولة جولي كريستي.

الجوائز

وقد حصل الفيلم الكوري الجنوبي Pieta «بيتا» على جائزة الأسد الذهبي كأفضل فيلم في المهرجان متفوقا على 18 فيلما شاركت في المسابقة، وتدور قصة الفيلم حول مواجهة بين شخص يحب لعب القمار، وامرأة غامضة تزعم أنها أمه.

ومنحت جائزة أفضل ممثل مناصفة للممثلين فيليب سيمور هوفمان وخواكين فينكس عن دورهما في فيلم The Master «ماستر» الذي يدور عن فترة تأسيس كنيسة الساينتولوجي. وتسلم هوفمان جائزته وجائزة فينكس إضافة إلى جائزة الأسد الفضي نيابة عن بول توماس أندرسون مخرج الفيلم.

وحصل الفيلم النمساوي Paradies Glaube «باراديس جلاوب» للمخرج أولريتش سيدل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة. وذهبت جائزة أفضل ممثلة إلى هاداس يارون عن دورها في الفيلم الإسرائيلي Fill the Void «ملء الفراغ». وفاز بجائزة أفضل سيناريو الفرنسي أوليفر أساياس عن فيلم Apres Mai «بعد مايو» الذي يتناول الأوضاع السياسية في حقبة السبعينيات. بينما فاز بجائزة التصوير السينمائي الإيطالي دانيلي كيبري عن فيلم E Stato Il Figlio «إي ستاتو ايل فيجليو».

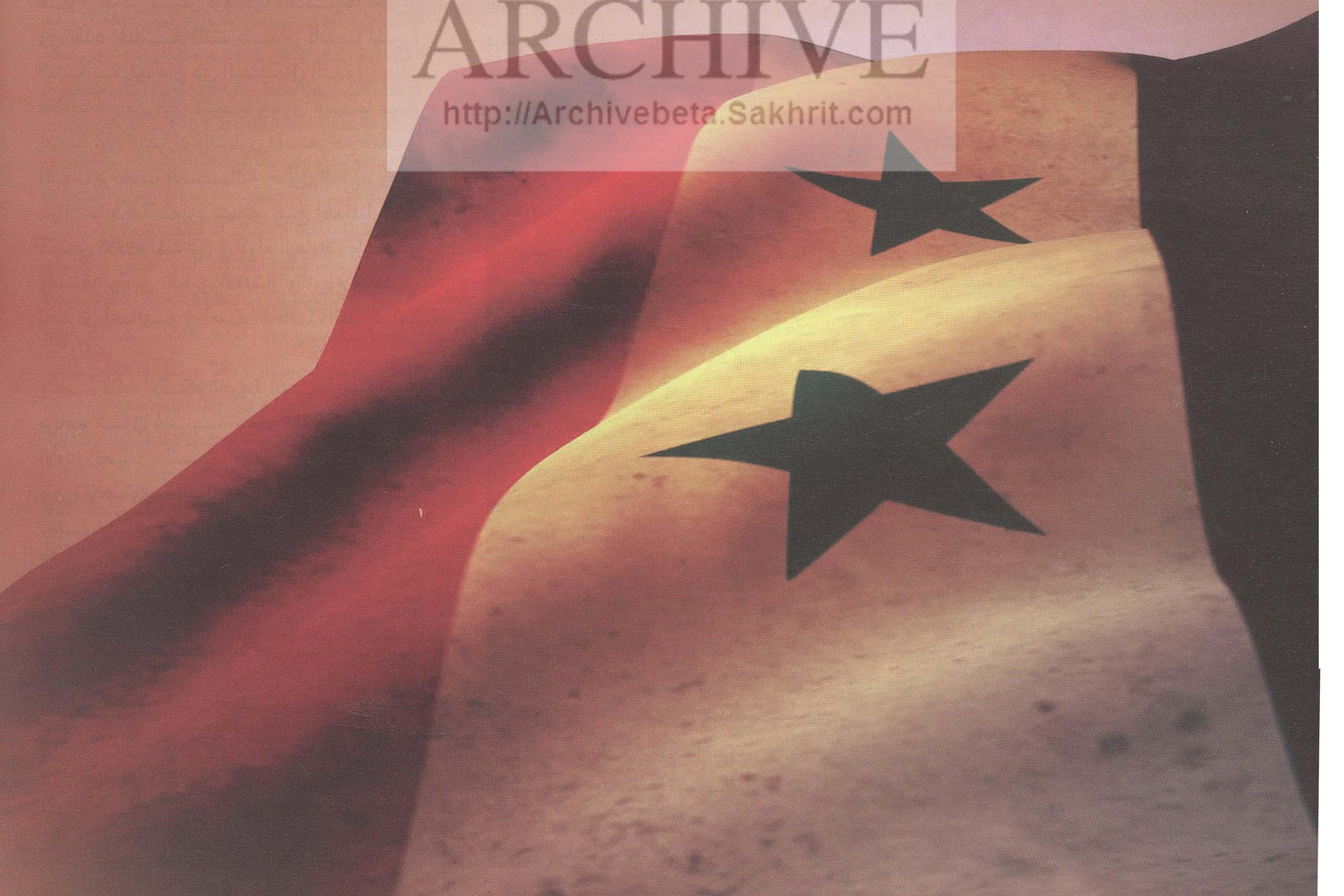
رصد يومياتها وسجلها المخرج والسيناريست محمد منصور

30 فيلما وثائقيا عن الثورة السورية

مشروع مهم ولافت، تبنته قناة «أورينت» التي يملكها رجل الأعمال السوري غسان عبود، تمثل في إنتاج سلسلة من الأفلام التسجيلية التي توثق لأحداث ومسارات وشخصيات الثورة السورية التي انطلقت شرارتها في الخامس عشر من مارس عام 2011.

واظبت القناة السورية المعارضة منذ مطلع العام 2012 على بث فيلم وثائقي جديد في سهرة كل يوم خميس، واستطاعت الحفاظ على هذا التقليد عبر جهود إبداعية خلاقة رصدت الكثير من الظواهر المهمة في سجل الثورة السورية، كما سعت في الوقت نفسه لإنجاز أفلام تستعيد الوقائع المرعبة التي عاشها السوريون في ثمانينيات القرن العشرين، كمجزرة جسر الشغور (1980) ومجزرة حماة (1982) وطقوس الجحيم التي رواها سجناء قضوا عقودا في سجن تدمر الصحراوي للسجناء السياسيين، الذي ارتكب فيه النظام مجزرة أودت بحياة أكثر من 900 سجين العام 1980.

فاتن حمودي
ناقدة - سورية





أخبار ...



كيف نكتب

ينجز معظم هذه الأفلام السيناريست والصحافي السوري محمد منصور، الذي تفرغ في الآونة الأخيرة لصناعة الأفلام الوثائقية، وهو الذي سبق له أن أنجز العديد منها في سورية ولبنان والسعودية.. وهو هنا يقوم بكتابة سيناريوهات الأفلام وإخراجها، بعد أن يتواصل مع العديد من الناشطين الذين يقومون بتصوير موضوعات الأفلام داخل سورية بناء على سكريبت مسبق.. وعمل إشرافي متواصل.

يتحدث محمد منصور عن المرجعيات الثقافية التي يشتغل عليها في أفلامه قائلا: «الأفلام التي أنجزها عن الثورة السورية أو من وحيها، مرجعياتها الأساسية مرتبطة بواقع الثورة الإعلامي والحياتي الصعب. فلأول مرة يمنع نظام كل وسائل الإعلام من تغطية أحداث عاصفة تمر بها البلاد على هذا النحو. هذا الحصار الإعلامي غير المسبوق دفع الناس في البداية للتصوير بكاميرات هواتفهم المحمولة، وإرسال صور لبثها ضمن نشرات أخبار المحطات، ثم تطور الأمر إلى اقتناء جوالات بكاميرات ذات دقة أكبر، بهدف توثيق المجازر اليومية والعمليات العسكرية التي كان ينفي النظام حدوثها، فيما دباباته ومدرعاته تجوب البلاد طولا وعرضا.. ثم أصبح الناشطون يستخدمون كاميرات رقمية ذات دقة أفضل. هذا الواقع خلق مرجعية أساسية هي استخدام فن الشارع.. كاميرا رجل الشارع، وتصوير رجل الشارع، والتعبير عن إحساس رجل الشارع.. وكانت الخطوة المهمة بالنسبة لي هي الانتقال بهذه الصور من كونها مادة للاستهلاك الإخباري، إلى مادة يشتغل عليها وتستثمر في بناء فيلم وثائقي يبقى في الذاكرة».

ويضيف منصور: «مقارنة بالأفلام الوثائقية المهمة التي شكلت ذاكرتنا، والتي كنا نشاهدها في المهرجانات، أو بعض الأفلام الوثائقية الأجنبية التي تعرضها محطات التلفزة العربية، تبدو مرجعية هذه الأفلام إذن مختلفة.. إنها محاولة لكتابة تاريخ الثورة من خلال شهود عيان، هم ليسوا محترفي تصوير، أو زاوية رؤية، أو قادرين على خلق عالم متكامل للفيلم الوثائقي، لذا فإن هذا خلق لدي أعباء جديدة في كثير من الأحيان».

لا شك أن لأفلام محمد منصور «دراماها» الداخلية الخاصة التي تنبعث من تصادم الصور الواقعية وفجائعيتها.. لكنها فجائعية تهتم برسم الحالة التراجيدية من دون الانزلاق إلى ميلودراما تفقد الوثيقة مصداقيتها.. فالفيلم التسجيلي الذي يعمل عليه، يقوم في الأساس على فكرة وعلى صراع قيمي حاد، وهو أمر لصيق بكل الأعمال الفنية التي تؤرخ للثورات، وإلى جانب الفكرة هناك لغة فنية تضفي جاذبية خاصة على السرد الوثائقي، ومن هنا نجد عنايته بالتوظيف الموسيقي ليس بالمعنى التزييني أو الجمالي، بل بالمعنى الدرامي.. حتى لتتحول لديه الكثير من اللقطات المصورة بحس واقعي إلى لقطات تختزن الكثير من التعابير والانفعالات، التي يستطيع إبرازها بقوة في سياق أفلامه، ناهيك عن توظيف الأغاني لا سيما أغاني فيروز المسكونة في وجداننا جميعا لتمنحنا مساحة من مساحات الحرية والحلم. من هنا يتحدث السيناريست والمخرج محمد منصور، وهو ناقد متمرس في متابعة الدراما السورية والعربية في الأساس، عن اتساع أفق الفيلم الوثائقي، وقدرته على منافسة الأعمال الدرامية ذات الحميمية الحكائية، فيقول: «الفيلم الوثائقي اليوم أصبح أفقا واسعا جدا يستفيد من كل الأساليب والأشكال.. فهو يمكن أن يستفيد من الفكرة الدرامية لخلق مدخل متخيل لمعاينة عالم واقعي وحياتي وغير مصنوع، ويمكن أن يستفيد من اللعب بالزمن لخلق مستويات تعبيرية ودلالية كما في الرواية، ويمكن أن يستفيد من صيغة التحقيق الاستقصائي لعرض حالة ميدانية، ويمكن أن يستفيد من تداعيات الذاكرة أو العلاقة مع المكان لصوغ عالم شعري وخصوصا حين يكون هذا الفيلم عن شخصية في لحظة معينة وفي مواجهة سؤال معين».

وحين نسأله عن الأساليب التي اختارها اختار لإنجاز أفلامه، يجيب: «انطلاقا من هذا كله، تركت للموضوع أن يقودني للأسلوب، وتركت للمضمون أن يفتح لي أفقا للشكل.. فتنوعت الأساليب في الأفلام التي أنجزتها، تبعا لضرورات الهدف. لكن الشيء الأهم الذي شكل تحديا مستمرا لي هو كيف أجعل الفيلم الوثائقي حالة فنية. بمعنى كنت أبحث عن إمكانية استخدام اللغة الفنية من أجل ألا يبقى الفيلم أسير مشاعر أو خطاب ثوري متقشف، ومن أجل ألا يتحول الفيلم إلى منشور سياسي، أو تحقيق تلفزيوني يسرد معلومات وحسب».

ويتابع منصور ليقدم لنا مثلا عن هذا الابتكار في الأسلوب: «على سبيل المثال حين ضج العالم بأخبار مجزرة الحولة (في ريف حمص)، وقفت عاجزا عن التفكير في كيفية صنع فيلم عن المجزرة لا يتحول إلى مجرد تجميع لمعلومات أو لمواقف إدانة لحدث يدين نفسه بنفسه. من هذا العجز ولدت لدي فكرة جديدة: لماذا لا أصنع فيلما عن عجزنا عن إنجاز فيلم عن المجزرة؟! قررت أن أستخدم أسلوب الكاميرا الخفية لرصد ردود أفعال إعلاميين حول فكرة الفيلم، وللإجابة على سؤال: كيف نصنع فيلما عن الحولة؟!».

ويقول: لا شك أن استخدام أسلوب الكاميرا الخفية التي عرفت باعتبارها مادة للتسلية واللهو، من أجل إنجاز فيلم عن مجزرة هو مغامرة قد تكون ذات ردة فعل معكوسة ومسيئة، لكنني قررت أن أخوض التجربة لأكتشف إمكانية الفيلم الوثائقي في استيعاب كل الأساليب والتقنيات التي تخدم رسالة فيلم ما.

ويكمل: دعوت زملاء إعلاميين إلى مكتبي وأخفيت الكاميرا، وقلت لهم إنني أريد مساعدتهم في التفكير بفيلم عن مجزرة الحولة؟ كيف أبدأ الفيلم؟ من أين؟! ماذا سأقول فيه؟ كيف يمكن أن أعرض صور أطفال مذبوحين بالسكاكين على الشاشة؟! وكيف يمكن أن أنهيه؟!

ويستطرد: كانت ردود أفعالهم غاية في الصدق لأنهم تحرروا من عبء الكاميرا، وكانت تعبيراتهم وحماستهم وتخوفهم تلقائية وحقيقية. صار الفيلم بالنسبة لي في المونتاج: أن أعرض للمشاهد كيف يُصنع الفيلم في جو من الرغبة والتفكير بصوت عال عن بشاعة حقيقة المجزرة نفسها. تحول سيناريو الفيلم إلى مناقشة اقتراحات

كيف نبدأ وماذا نقول وكيف نختم، ثم ترجمتها بصريا على الشاشة. وكانت أقسى الاقتراحات على سبيل المثال من الزميلة رولا حيدر التي اقترحت أن نختم الفيلم بعرض صور أطفال قرية الحولة المذبوحين وصور أطفال بشار الأسد وهم يلعبون، كانت المقارنة البصرية متروكة لدرجة حساسية المشاهد، وكنا نجرب كل الاقتراحات كي نكسر الشكل الكلاسيكي للفيلم نفسه في تجربة جديدة وخلاقة لاقت صدى مميزا.

اتفضل أخي عمر!

طريقة منصور الخاصة في المزج بين المقابلات الحية التي يجريها مع الشخصيات الرئيسية التي تظهر في أفلامه، وبين الوثائق العديدة والمباشرة التي يصورها أو يعثر عليها ليعيد توليفها معا في سياق خلّاق على رغم بساطة الأدوات، لأن النص هنا يسهم بشكل أو بآخر في رفع الصورة إلى مصاف التوثيق الفني. لكن رحلة إلباس الوثيقة ثوبا فنيا لا ينال من صدقيتها بل يؤكدها ويبلورها.. لا تبدو رحلة سهلة، فالحصول على المادة المصورة لبناء الفيلم شكل تحديا حقيقيا ليس في اختيار الشكل الفني فحسب، بل في تلمس جوهر الموضوع بين ركام الصور الملتقطة من سياق تصوير يومي لاهث. وربما خلق هذا التحدي في البداية الرغبة في إيصال وجع الناس الممنوعين من دخول الإعلام عليهم، قبل أن يغدو حالة ديناميكية استطاع محمد منصور أن يجد كل الحلول الممكنة للتكيف مع ضروراتها وصعوبتها. وهنا يروي لنا الكثير من أسرار مطبخ تلك الأفلام وتوليفة صناعة سيناريوهاتها، فيقول:

«بعض الأفلام كتبتُ السيناريو لها بناء على مادة مصورة بلا سيناريو، وقمت بإخراجها اعتمادا على ما تتيحه عمليات المونتاج من بناء عمارة جديدة من ركام عمارة أخرى أفرزها طوفان الصور التي ترد إليك من ناشطين حول موضوع ما. وهذا يتطلب قدرة كبيرة على الذوبان في تفاصيل لم تكن أنت شاهدا على تصويرها، لكنك كنت قادرا على إعادة إنتاجها مع الحفاظ على الروح نفسها طبعا.. كما حدث مثلا في أول فيلم صوره ناشطو الثورة في مدينة حمص وقمت بإنجازه. كانت المادة التي وصلتني بداية عبارة عن جولة ميدانية يقوم بها الناشط عمر التلاوي في حي باب السباع الحمصي الشهير، ليتحدث عن الحصار الذي يعاني منه أهالي الحي من كل النواحي الغذائية والطبية والحياتية، إلى درجة امتناع البلدية عن ترحيل القمامة، وإقامة حواجز تمنع من خلال حصار شامل ترحيل أكوام القمامة حتى في سيارات أبناء الحي. تأملت في الصور فرأيت فيها تعبيرا عن فكرة العقاب الجماعي، وبدل أن يكون العمل جولة ميدانية، بحثت عن عمر، تأملت في إصراره على قول الحقيقة وهو مطارد من قناصة الموت وعناصر الاعتقال.. جعلت منه شخصية درامية في الفيلم، واستفدت من حوار دار خلف الكاميرا بين عمر والمصور أبو بلال الحمصي وهو يقول: معنا الناشط عمر التلاوي ممثل تنسيقيات حمص القديمة يريد أن يحدثنا عن أوضاع البلد.. اتفضل أخي عمر.. فاتخذت من العبارة الأخيرة عنوانا للفيلم الذي صار اسمه اتفضل أخي عمر.. فكانت تلقائية العنوان حالة إيحائية تكرس الرغبة في قول حقيقة الألم والمعاناة أمام الكاميرا وفي فضاء الفيلم التسجيلي».

تنوع الأساليب

استفاد محمد منصور من التواصل الإعلامي بين قناة أورينت التي كانت أول قناة تتبنى حراك الثورة السورية منذ أول تظاهرة لها في سوق الحميدية بدمشق في الخامس عشر من آذار عام 2011، وبين الناشطين الذين اعتبروا هذه القناة صوتهم، وبعد نجاح تجربة فيلم «اتفضل أخي عمر» تطور التواصل مع ناشطي الثورة عبر تنسيق بالغ الحيوية تابعته الزميلة سيلفا كورية التي شاركت في تحقيق كثير من الأفلام وفي ذلك يقول:

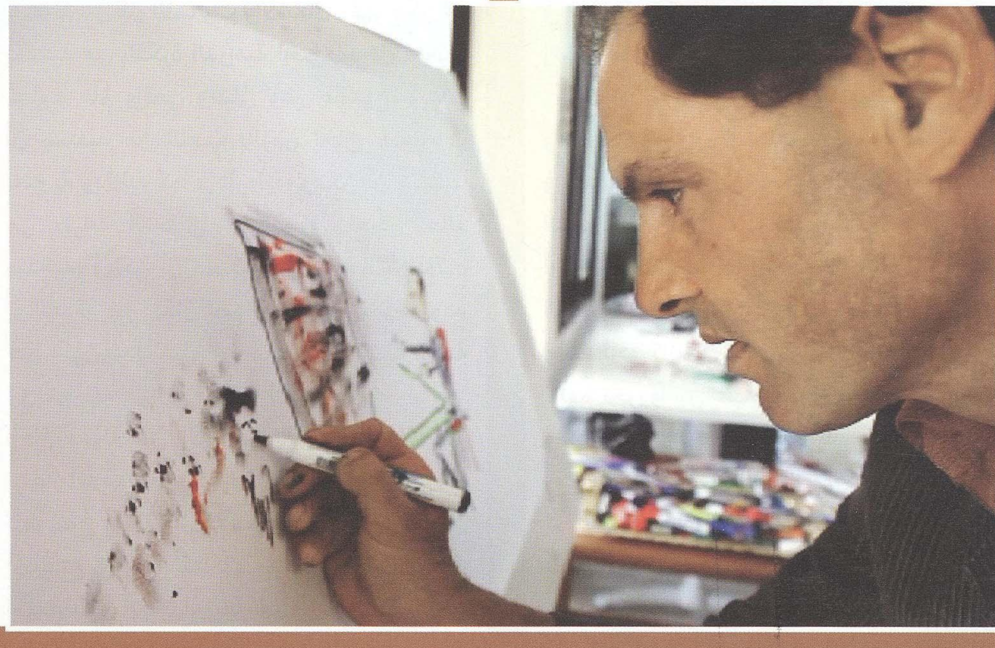
«تطور الأمر بفضل المناخ الذي هيأته قناة أورينت التي احتضنت هذا المشروع، صار الناشطون يتعاونون معنا إما في عرض أفكار من واقع مناطقهم لإقرار ما إذا كانت تصلح لفيلم وثائقي، بعد إعطائهم سكريبت أولي للتصوير، أو في طلب أفكار معينة منهم، يقومون هم بتصويرها. وفي كل الأحوال أقوم بكتابة السيناريو وأتابع إخراجه، كما تمكن زملاء إعلاميون، (يعملون في أورينت)، بعد السنة الأولى من عمر الثورة السورية، من دخول سورية وقاموا بتصوير أفلام وثائقية، كتبت سيناريوهات وإخراج بعضها، أو تولوا هم إنجاز المادة التي صوروها عبر صيغة من التعاون الفني الخلاق، وكان من أبرز هؤلاء الزميل إبراهيم مهنا، الذي صور في ريف حمص أكثر من ثمانية أفلام، تميزت بجودتها العالية على صعيد تقنية التصوير الاحترافي ومستواه، والزميل عبيدة بطل، الذي صور وحقق فيلمين في مخيم يلاداغي، للاجئين السوريين في تركيا، وثالثا في تفتناز قرب إدلب، والزميل محمود الزيبق، الذي صور فيلمين في ريف إدلب كتب سيناريو أحدهما، وأعد مادة الفيلم الآخر».

توثيق وتأريخ

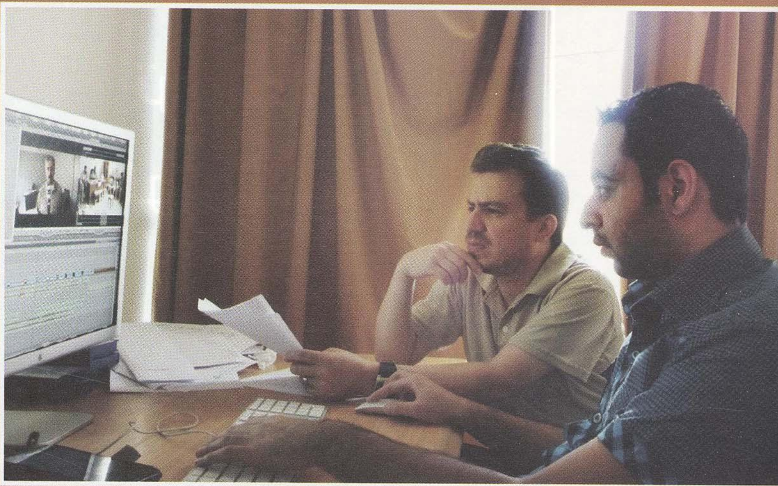
يتحدث محمد منصور بحب عن الزملاء الإعلاميين الذين تعاونوا معه في إنجاز بعض هذه الأفلام، ولعل هذا الحب نلمسه أيضا في تعدد الصيغ التي قدمها للتعاون معهم، فمرة هو كاتب سيناريو لفيلم أخرجه إبراهيم مهنا: «توقيع باللون الأحمر» ومرة هو مخرج لفيلم كتبه محمود الزيبق «لواء الموت»، وأخرى هو مخرج وسيناريست لفيلم أو أكثر يصوره ويحقق مادته عبيدة بطل، ناهيك عن تعاونه الناجح مع ناشطين عديدين أمثال: زكي الإدلبي الذي ساهم في تصوير فيلم «ابتسامة فوق الركام» ومحمد سعيد الذي صور فيلم «حارسة الغياب».

ولعل هذا الحب نابع أيضا من إيمان محمد منصور بأهمية الأفلام التسجيلية، لا سيما في التأريخ لمرحلة مفصلية من تاريخ سورية، يقول:

«التوثيق عبر الأفلام، في كل المراحل مهم. إنه عملية مستمرة لكتابة التاريخ بلغة سمعية وبصرية متنوعة القدرات والأساليب، وهو اقتراب حي من نبض الناس وحكاياتهم اليومية، يشبه العمل الصحافي أو يتقاطع معه، لكنه لا يكتفي به بالطبع؛ لأن العمل التوثيقي يحتاج إلى لغة



مهيد





محمد ومنصور

حارسة الغياب

تحليلية في السرد أو الصورة مدعومة ببعد فني»، ويشير إلى أنه «وعلى رغم كل المصاعب التي تواجهها عملية التوثيق أثناء الثورة وأثناء اشتعال الحدث، فإنها تبقى أكثر صدقا، لأنها ابنة اللحظة الحارة المسكونة بالوجع والألم والخوف».

وحول مناخات العمل التي يجري من خلالها التوثيق ليوميات الثورة، والتطورات في رؤية صناعة الفيلم، يقول: «كثير من الأشخاص الذين يتحدثون في الأفلام التي أنجزناها لم يستطيعوا أن يظهروا بوجوههم المكشوفة خوفا من الملاحقة الأمنية، كثير منهم كانوا يرغبون في تغيير نبرة أصواتهم تحسبا للاعتقال، لأن لهم ملفات لدى أجهزة الأمن كما يقولون. هذا يجعل الناس يقولون الحقيقة فقط، ليس هناك مجال لا للاستعراض ولا لادعاء بطولات».

مفكرة ثائر دمشقي

ويشير منصور إلى بعض حالات الخوف والإرباك التي كانت تكتنف تصوير بعض الأفلام بعد أشهر من انطلاقة الثورة فيقول:

«حين كنت أحضّر مع مجموعة من الشباب لتصوير فيلم عن دمشق في قلب الثورة، وعن الأسباب التي تدفع الدمشقيين إلى هذه الثورة ومنها تشويه مدينتهم وسرقتها، وهم الشغوفون بماضيها قبل حاضرها في فيلم أسميته «مفكرة ثائر دمشقي» كان التواصل حينها مع الناشطين الذين يصورون لي مقاطع الفيلم في قلب دمشق صعبا جدا بسبب التشديد الأمني، وخصوصا أنني طلبت تصوير مقطع لأحد ضيوف الفيلم في قمة جبل قاسيون المطل على دمشق لإعطاء بانوراما بصرية للمدينة في زمن الثورة ومن قلب حراكها، وهي منطقة لا تخلو من مظاهر عسكرية، وأثناء تصوير الفيلم اعتقل ثلاثة منهم، وتوقف إنجاز الفيلم ثم عدنا لاستكماله. هناك تاجر دمشقي ظهر ملثما لكنه طلب منا قبل بث الفيلم أن نموه ما ظهر من وجهه الملثم، كانت العبارة التي تقال لنا دائما: «هذا نظام مجرم يتفنن في الطريقة التي ينتقم بها من الناس لأتفه الأسباب»، هذا الخوف يشعر الناس بالمسؤولية ويدفعهم إلى قول ما يجري فقط، لكن هذا لا يعني بالمقابل أن الناس بلا خوف سيختلقون روايات عن بطولات لم تحدث بالضرورة. لا.. ثمة وسائل للتحقق ولخلق ذلك الفضاء الدرامي الحار الذي يتفاعل فيه المشاهد مع دراما الواقع ومعطياتها، لكن ربما تكون الحماسة ومقدار الإثارة في تلقي صور أناس يعيشون تحت الخطر ويواجهون الحديد والنار، أقل تأثيرا بعد انتهاء الحدث».

صور بعد عام

إيمان فناننا محمد منصور بأهمية الفيلم الوثائقي ودوره في كتابة التاريخ حفزه على إنجاز أفلام عديدة عن أحداث موجعة في الذاكرة السورية، كمجزرة جسر الشغور التي ارتكبها النظام العام 1980، والتي أنجز عنها فيلم «الرسوم المدماة»، ومجزرة حماة التي صور في الأردن مع عائلات سورية شهدت المذبحة التي ارتكبها النظام العام 1982 في فيلم متميز أسماه «ذاكرة الرماد»، وبث في الذكرى الثلاثين للمجزرة. وفيلم «مملكة الجحيم» الذي رصد شهادات سجناء دخلوا جحيم سجن تدمر الصحراوي الرهيب وأحدهم قضى فيه 24 عاما.. لكن هذا الإيمان بالتاريخ جعله يفكر بطريقة معكوسة أيضا: كيف يمكن أن يتحول الخبر، أو الصورة الخبرية تاريخا؟ ومن هذا السؤال ولدت فكرة فيلم «صور بعد عام» يقول:

«هذا السؤال أجبت عليه تماما... كنت أفكر هل يستطيع الفيلم الوثائقي أن يجعل من الخبر الذي يتم تداوله تاريخا يوّثق لمرحلة، أردت أن أجيب على هذا السؤال بشكل عملي بعيدا عن التنظير، فخطر لي أن آخذ خبرا هز وسائل الإعلام العربية والعالمية في الثورة السورية. إنه خبر اقتحام الأمن السوري والشبيحة لقرية «البيضا»، التابعة لمدينة بانياس على الساحل السوري في الثاني عشر من إبريل 2011، حيث تسرب إلى وسائل الإعلام أول فيديو يظهر رجال الأمن وهم يدوسون الناس في ساحة القرية ويركلون وجوههم وهم مقيدو الأيدي بأحذيتهم.. وكان وقع هذه الصور أشبه بالصدمة على الرأي العام السوري والعالمي، إلى درجة أن التلفزيون السوري جند الكثير من المحللين كي يدعو أن الصور ليست في سورية بل من العراق، وهؤلاء ليسوا الأمن السوري بل البشمركة. قبل أن يثبت صحة الصور ثبوتا قاطعا، لأن أحد أبناء القرية الذي شوهد وجهه بوضوح فيما بات يعرف بـ «فيديو البيضا الشهير» ظهر في فيديو آخر وهو يعرض هويته السورية ويكذب الإعلام السوري»، يتابع: «عدت إلى هذا الخبر لأنجز عنه فيلما بعنوان «صور بعد عام» صورت فيه حالة وسائل الإعلام ليلة بث تلك الصور، وكيف انتشرت كالنار في الهشيم، والمعركة الإعلامية التي خاضها التلفزيون السوري لنفي ما حدث، والمعركة الشعبية التي خاضها أهالي قرية البيضا لتأكيد أن قريتهم موجودة على الخارطة السورية، حين قاموا بتصوير الساحة وبعد أبناء القرية بجوالتهم وبثوا وثائق تؤكد تعرضهم للإذلال. ثم رويت خلفية اقتحام القرية أساسا، وما تلا ذلك من تداعيات على النسيج السكاني للمنطقة المتنوعة طائفيا، وعدت لأخذ شهادات من أبناء القرية بعد عام على نشر تلك الصور، وكيف ينظرون إلى ما جرى لهم، وكيف يتطلعون إلى المستقبل، فتشكل لدي من كل هذا قصة متكاملة، خرجت من خبر لتغدو لوحة بانورامية عن حدث سيبقى في ذاكرة الثورة السورية ومن آلام وصور أناسها».

حارسة الغياب

من قائمة الأفلام الثلاثين التي أنتجتها قناة أورينت وصارت رصيدا مهما للثورة السورية وذاكرتها، يستوقفنا فيلم «حارسة الغياب» وهو من إخراج وسيناريو محمد منصور، إنه فيلم صافع على الرغم من بساطة الصور، لأنه فيلم محمول على بعد تراجيدي حقيقي، فأنت هنا أمام شخصية حقيقية من لحم ودم، شخصية تقربنا من الروايات والأفلام العالمية على رغم بساطة الحوار والتصوير، مما يجعلنا نطرح الكثير من التساؤلات: ما معنى أن تصبح الأمكنة خاوية من أصحابها، ما معنى أن تتحول إمرأة عجوز إلى حارسة غياب؟

الفيلم يبدأ بصورة هذه المرأة العجوز «أم أحمد»، امرأة تدور في القرية التي خلت من سكانها، تطرق بعكازها على أبواب البيوت، ولا أحد، فالجميع



توقيع باللون الأحمر

نزحوا من الموت الموجه إليهم من دبابات النظام، تقول العجوز أم أحمد التي تقوس ظهرها وانكسر: «يا حيف ع الشباب... يا حيف ع الزلام يا حيف ع الجدعان. لك يا حيف.. كلب يرحّلكم؟ ما بيسوى شحّاطة... يا حيف ع الشباب والزلام تدشروا (تتركوا) هالدار».

ولو انتقلنا إلى مشاهد فيلم «حارسة الغياب»، الذي تشكل قرية «منغ» مسرحه، تلك القرية التي أضحت شارة لفوهات دبابات نظام الأسد بسبب مجاورتها لمطار عسكري ينكل بها، فإن مشاهد الفيلم تتوزع بين صور متعددة: قصف، دمار بيوت، جمال طبيعة، فوهات دبابات موجهة للقرية، ثم حديث عن حركة نزوح، وصولا إلى خواء القرية كلّها من سكانها وبقاء أم أحمد العجوز التسعينية وحيدة، تدق أبواب بيوت رفيقاتها، وأبنائها، وأهل قريتها؟! ثم مشهد لهذه المرأة وهي تغني وتلهث وكأنها تريد أن تؤنس القرية من كلّ هذا الخواء. رهافة آسرة في بناء لوحة شعرية نابضة بالتراجيديا يقدمها محمد منصور المخرج والسيناريست معا، وأمام هذه المشاهد، لابد أن تسكن صورة أم أحمد في الوجدان، وهي تقبع هناك وحيدة.. تحرس صمت الغياب.

لغة شعرية!

حضور اللغة الشعرية في سياق بصري واقعي وأخاذ، كما في فيلم «حارسة الغياب» مثلا، يطرح سؤالا حول استخدام منصور للغة الشعرية كصفة متلازمة مع سيناريو معظم الأفلام التي يكتبها، وهنا يقول:

«اللغة الشعرية تطغى على معظم الأفلام الوثائقية التي قدمتها، لكنها ليست وصفة جاهزة. هناك أفلام تقوم على الاستقصاء الميداني، وعلى سرد كم كبير من التفاصيل والوقائع، لا تنفع اللغة الشعرية معها على الإطلاق. اللغة الشعرية تقدم الحالة، الحالة التي يعرضها الفيلم في سياق تأملي أو تحليلي من أجل أن يحولها إلى أيقونة ملتقطة من سياق الحياة اليومية كما في فيلم «حارسة الغياب» الذي يروي قصة عجوز هجر أهل قريتها كلهم القرية... وبقيت هي وحدها هناك تحرس الصمت والغياب وتدق بيوت من رحلوا. هذه اللقطة النادرة والثمينة من سجل يوميات الثورة لا يمكن أن يكتب عنها إلا بلغة شعرية تدعوك لمعايشة الحالة، وفهم مظاهر ألقها وخفوتها في الفضاء الروائي العميق، وإلا لتحول الفيلم إلى حكاية تقريرية تصلح لتقرير إنساني في ختام نشرة أخبار وليس كمادة لفيلم».

وأشار منصور إلى ضرورة التمييز بين اللغة الشعرية كفضاء يخلق بعدا تعبيريا للصورة في الفيلم الوثائقي، وبين اللغة الإنشائية باعتبارها لغة مزركشة لا علاقة لها بلغة الإخراج الذي يجب أن يسير حتى في بنائه المونتاج في إيقاع شعري يعكس بطء الحركة التراجيدية، وحزن الموت، وهذيان الفرح بأسلوب حي ونابض.

توقيع باللون الأحمر!

من الأفلام التي تلفت النظر في هذا المشروع التوثيقي المهم فيلم «توقيع باللون الأحمر» الذي صوره وأخرجه إبراهيم مهنا، وكتب له السيناريو محمد منصور.

هل تملك نفسك عندما تشاهد الفيلم الوثائقي «توقيع باللون الأحمر» من دون أن تبكي وتغص روحك بدمع دفين على «مهيد» الفنان التشكيلي الذي يرصد الفيلم سيرته مع الثورة، وصولا إلى استشهاده بعد انتهاء تصوير المقابلة الأساسية معه لهذا الفيلم، حيث تسأل نفسك مرارا وأنت تراه يا الله كم كان قريبا مني، متى عرفته،عشت معه، دخل في وجداني، وهل ذلك في الحلم أم في الحقيقة. تلك الأسئلة التي لن تجد جوابا عليها لأن مهيد الذي عرفت قد مضى ولن تلتقيه ثانية، ولأن بنية الفيلم قائمة على إشاعة هذا الجو من الألفة التي تجعل من لغة السيناريو وطريقة الإخراج سباقا محموما لنقل مهيد من الشاشة إلى الجلوس بجانبك في بيتك، ثم يأخذك وإياه في قمة الحزن كي تقوم بوداعه وتشييعه والغناء له مع عبرات أمه، التي تستعيد بصوتها المجروح أغنية شريفة فاضل الشهيرة عن ابنها الشهيد أيضا: «طبعا ما أنا أم البطل».

يتخذ الفيلم من شخصية مهيد، محورا لكي يقص علينا من خلال المادة التسجيلية كيف يرى هذا الرجل الفنان الثورة السورية، وكيف يرى نظام الديكتاتور المجرم، بل كيف يجعل من اللون خيطا من خيوط هذه الثورة، خيطا مرتبطا بالتظاهرات، وبتشييع الشهداء، بل بالتوقيع الأخير على شاهدات القبور. مهيد الشاب الذي ترك إقامته في إحدى الدول الأوروبية ليلتحق وبطريقته بركب الثورة، لذا فإن الفيلم يمضي بتصعيد درامي لحكاية هذا الشاب، فنراه يلعب باللون، يخرج في التظاهرات، نرصد ردود فعله من تهديم النظام لبيته الحُلم، بيته الذي يشكل مسرحا ممتدا من الطبيعة التي تحيط به، إلى شغب ألوانه، ففي أحد المشاهد الحية، بل أثناء تصوير مهنا للفيلم، يصطدم مهيد، بأن بيته هدم بشظايا مدفعية النظام. نراه ينفض غبار الهدم عن لعبة في صالونه، يشعر بالغضب، فيحكي ويحكي عن ممارسات النظام وشبيحته، لكن المفارقة المفجعة، هي ذلك التصعيد التراجيدي لأحداث واقعية، وهي أن يصبح مهيد واحدا من شهداء مدينة القصير في ريف حمص.

رسالة إلى العالم

لاشك في أن هذه الأفلام الوثائقية التي أنتجتها قناة أورينت بإيمان عميق بالمشروع، والتي ينجزها مجموعة من الشباب المبدع، ستتكرس أهميتها الفنية والتاريخية مع مرور الوقت.. فهي على صعيد الكم شكلت تحديا للحاق بحدث يومي لا تنقطع مفاجآته، وهي على صعيد النوع كرست لغة فنية راقية في الشكل يمكن دراسة مزاياها وعيوبها في ضوء ما أتاحته الميديا الحديثة من وسائل كسر السوريون الحصار المفروض عليهم، وهي صرخة حرة متحدية للصمت وإلغاء الذاكرة في المضمون، فهي تهتم في توصيل الرسالة إلى الجميع بعكس التقارير الإخبارية التي تكون أبوابها مغلقة ومحكومة بالاستهلاك اليومي لنشرات الأخبار.. وهي تهتم بقول شيء للتاريخ عما جرى في العام 2011 وما تلاه في سورية الخارجة من زمن الصمت والقمع إلى الحرية.

استلهمها الشعراء والتشكيليون والسينمائيون.. واستخدمت في العلاج

آلة الكمان.. أوتار النغم وعصب الأوركسترا



لا شك في أن آلة الكمان وعائلتها الموسيقية الحالية: الفيولا والتشيللو - والكونترا باص أرقى الآلات الوترية ذات القوس وعصب الأوركسترا، فأصبحت لها السيادة منذ ثلاثة قرون وحتى الآن. تضرب آلة الكمان بجذورها عميقا في تاريخ البشرية حيث اتخذت أشكالا مختلفة رافقت مختلف العصور بتنوعها واختلافاتها الحضارية، وهي الآلة الوحيدة التي اقتحمت الحياة الثقافية والفنية أينما كانت، حتى أن شكلها الخارجي صار تحديا تاريخيا للرسامين والتشكيليين، فألهمتهم الكثير من الإبداعات كما ألهمت العديد من السينمائيين والشعراء شرقا وغربا فوظفوها في نصوصهم.

محمد محمود فايد
باحث موسيقي - مصر

تختلف المراجع في تحديد نشأة الكمان من حيث المكان والزمان، من حيث التطور أيضا، فهناك من يرد أصوله إلى الجزيرة العربية أو إلى أحد بلدان المشرق القديمة أو حتى إلى الهند، ويرى الدكتور سمير الجمال في مرجعه المهم «تاريخ الموسيقى المصرية» أن الكمنجة اسم اقتبسه العرب من الفرس (كمان يعني قوس وكاه أو جياه تعني الكمان.. أي الآلة الموسيقية ذات القوس أو ذات الكمان) وهى تشبه كمان العشاق في أوروبا التي نقلها الإغريق إلى بلادهم عن الفرس والعرب».

ويؤكد البروفيسور سليم سعد أنها سليلة الربابة العريقة التي كانت «أول آلة موسيقية قامت على سحب قوس من شعر الخيل أو ما شابه على وتر»، وهناك أخبار كثيرة تؤكد «حضور الكمان في قلب الفن الموسيقي فكانت رفيقة المغنين والشعراء وكل أشكال الغناء والاحتفالات والأعياد والأعراس، وحتى النواح على المفقودين أو المتوفين. تنحدر آلة الكمان من الربابة التى تحدث عنها أغلب علماء الموسيقى العرب كالخليل بن أحمد (ت 175هـ / 935م) الذي ذكر صوت الرباب كما ذكره الجاحظ، وابن سينا في كتابه «الشفاء»، وابن زيلة في «الكافي»، والفارابي في «الموسيقى الكبير». والرباب من الوتريات القوسية وقد ظهرت بداية بوتر واحد تطورت حتى وصلت إلى أربعة أوتار. وتنوعت أشكالها وأحجامها وانتشرت في المشرق والمغرب العربي وسميت في العراق بالجوزة لأن صندوقها الصوتي صنع من خشب الجوز كما سميت في إيران بـ «الكمان شاه» أو «الكمان كاه». «وهناك شبه إجماع تاريخي على أن الكمان آلة شرقية المنشأ، ظهرت أولا في سوريا وبلاد ما بين النهرين، وانتشرت لاحقا عبر مدينة الحيرة إلى الحجاز، ووصلت من العراق إلى بلاد فارس مع فتوحات ملكة آشور سميراميس التي احتلت القوقاز وصولا إلى تركيا وإيران في منتصف الألفية الثانية قبل الميلاد، ولم تصل إلى أوروبا إلا عبر الأندلس خلال القرن الثامن الميلادي بعد الفتوحات العربية».

ولكن ترى الباحثة منى درويش أن الكمان العربي انتقل إلى الأندلس وأوروبا مع المهاجرين العرب في القرن الحادي عشر الميلادي، إلى أن تطورت صناعة الآلات الوترية ذات القوس في فرنسا وإيطاليا، ويؤكد سليم سعد أن الوثائق حول وجود الكمان تعود إلى غرناطة في الأندلس، ومن هناك أدهشت الأوروبيين بصوتها الشجي فاتسعت دائرة حضورها وانتشارها وراحوا يعملون على تطويرها.

ولا ننسى معهد زرياب في الأندلس أول معهد عالمي لتعليم الموسيقى والعزف والذي تعلمت فيه أفراد من الطبقة الأرستقراطية الأوروبية خاصة من أمراء ونبلاء فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، وما لبثوا أن عادوا بما تعلموه من موسيقى وآلات وفنون إلى بلادهم، فنقلوها إلى العامة. فقد كان كبار السادة المثقفين من النبلاء والأمراء لا يعزفون مؤلفاتهم بأنفسهم بل يتركون ذلك إلى هؤلاء الشعراء الجوالين الذين كان من عادتهم إنشاد الشعر مع مصاحبة أوزانه بالعزف على «الفييل» النموذجي القديم للكمان أو الفيولينة. والجدير

بالذكر أن الأغاني الموسيقية للمتجولين الأوروبيين تأثرت بأزجال وموشحات مسلمي الأندلس «فما كاد يبدأ القرن الحادى عشر الميلادي حتى بدأت جماعة التروبادور Troubadour تظهر في جنوب فرنسا، وكان أغلبهم من النبلاء ومن الشعراء المغنين الأوائل نذكر وليم التاسع كونت بواتييه ودوق أقطانية. وبحلول منتصف القرن الثاني عشر الميلادى انتقل تأثيرهم إلى شمال فرنسا فعرفوا باسم التروفير Trouveres وكانت لهم غنائياتهم الشعبية الخاصة، وحذا حذوهم آخرون في ألمانيا عرفوا باسم الشعراء المغنين المينيسنجر Minnesingers.

وتؤكد منى درويش «أنه في العام 1350م ظهرت آلة الكمان بشكلها الحالي في إيطاليا، وتكونت بداية من ثلاثة أوتار ثم من أربعة في العام 1550م» في حين يعتقد ماكس بنشار «أن الفيولينة ذكرت لأول مرة في القرن السادس عشر في العام 1523م في حوليات بلاط سافوا Savoie. وكانوا يفضلون عليها الفيولا لكنها سرعان ما حصلت على صفات الشرف والنبل بفضل كبار العازفين من أصحاب المهارات الفائقة في العزف، وبفضل الفنانين المهرة في صناعة الآلات الوترية الذين قاموا ابتداء من العام 1600م بتصميم خطوطها العريضة وأسسوا نسبهم الدقيقة التي ظلت باقية حتى الآن» وارتقى المهرة في صناعة الكمان إلى مستوى عباقرة الفن، وحفظ التاريخ أسماءهم في سجل الخالدين، ومن أبرزهم في إيطاليا أندريه أماتي (1535 - 1611م) وأبناه أنطونيو وهيرونيمو، وتميز الأخير بآلته الممتازة الباهظة الثمن، ومن تلاميذه أنطونيو سترا ديفاريو أهم صانع للكمان في العالم، وارتقت شهرته إلى مستوى الأسطورة، إذ يتراوح اليوم سعر كمان من صناعته بين مليون ومليوني دولار، علما بأن أي آلة تعود صناعتها إلى المدرسة الإيطالية لا يقل ثمنها عن خمسين ألف دولار.



«اويسترخ» أشهر عازفي الكمان في العالم

تقنيات الصناعة والمكونات

تتكون آلة الكمان كسائر آلات الرباعي الوتري- من صندوق صوتي رنان ومن ذراع وأربعة أوتار مختلفة السمك وقوس. وجسم الكمان الأصلي يتألف من 79 قطعة تجمع معا بدقة، ويتكون الصندوق الصوتي من «المنضدة الهارمونية» (وجه الصندوق) ومن ظهر الصندوق ومن حافات خشبية تحيط بها. وتصنع الآلة من خشب القيقب أو الأسفندان ما عدا وجهها الذي يصنع من خشب الشوح. ويعود هذا التنوع إلى مميزات كل خشب على حدة، فالأسفندان أصلب بكثير من الشوح الذي يجعل الصوت رخيما وأقوى عند خروجه من باطن الآلة، وتصنع الساق من الأبنوس الأسود وهو النوع الأصلب كي يتحمل ضغط الأصابع سنين طويلة. وقد يبدأ العمل بنحت الرأس والرقبة من قطعة خشب واحدة يليها الظهر أو الغطاء السفلي للآلة من قطعة واحدة من الأسفندان أو من نصفين يجمعان بشكل فني متوازن حول خط النصف الطولي الفاصل بينهما، ثم تصنع الجوانب من ست قطع قشرية مستقلة ثلاث للجهة اليمنى وثلاث لليسرى، وقبل أن تجمع يضبط الصانع الفنان صوت خشبة الظهر (دوزان) على نوتة محددة، هذا الضبط هو أحد أسرار الصوت الجميل المميز لكل كمان، وتتألف «المنضدة» من جزأين وهي منتفخة في وسطها ومثقوبة بثقبين رنانين على شكل حرف F. أما الظهر فهو محدب ويفصل المنضدة عن الظهر- صوتيا- قطبان أحدهما بمنزلة دعامة تسند ذراع الكمان والآخر يسند خشبة مفاتيح شد الأوتار، والعمود وهو الجزء الأساسي- عبارة عن قطعة صغيرة أسطوانية تثبت من دون لصق تحت الطرف الأيمن «للفرس» (القنطرة الخشبية التي تمر من فوقها الأوتار المشدودة) وهذا العمود يمنع انهيار «المنضدة» من جهة ويقوي الرنين بين المنضدة وظهر الكمان بنقله اهتزازاتها الصوتية معا من جهة أخرى. وتثبيت هذا العمود من أدق المراحل التي تحسن الآلة، ولتدعيم تأثيره يلصق آخر في تواز مع محور الكمان تحت الطرف الأيسر «للفرس» حيث يمر المحور بهذه النقطة، أما الحلزونات فهي قطع زخرفية دائرية الشكل تتألف من 24 شريحة من خشب الورد وتصنع الذراع من خشب خفيف ومتين وتنتهي بحلية منحوتة على شكل حلزوني.

تشد الأوتار الأربعة على لوحتها وتضبط على بعد الدرجة الخامسة فيما بينها، وتمتد الأوتار حتى الجزء الأسفل للصندوق الصوتي بواسطة مفاتيح الشد الخشبية، وتمر الأوتار بالقوس التي صنعت من خشب مفرغ بالقدر الذي يسمح بانتظام اهتزازات الرنين، كما أنها مقوسة قليلا لكي تسمح بالأداء البوليفوني على أكثر من وتر، وهي متينة بحيث تتحمل ضغط الشد القوي للأوتار، وينظم وضع الأوتار لوحة أخرى من خشب الأبنوس وملتصقة بالطرف الأعلى للذراع بحيث تسهل عملية لف الأوتار حول المفاتيح الخشبية لشدها على جانبي رأس الذراع.

ولم يتمكن أحد حتى الآن من معرفة تركيبة الطلاء، أما القوس فينبغي أن يكون خفيفا (من 50 إلى 60 غراما) وأن يكون طوله 75سم، وهو يصنع من خشب مرن قوي (خشب الحديد) أما الشعر المشدود عليه بانتظام فهو من شعر الخيل، ثمة قطعة كمالية للكمان هي «المخدة» وتساعد في وضع الذقن فوق الآلة وتسهل حملها ثم هناك «كاتم الرنين» الذي يغير من أصواتها ثم قطعة من «القلافونية» لكي يحك بها شعر القوس حتى لا يصرصر أثناء الأداء. وبالكمان وتران يصنع كل منهما من حوالي ستين شعرة خيل، ومشبتان في نهاية الآلة السفلى إلى حلقة حديدية تحت الصندوق المصوت، بينما يثبت في النهاية العليا بقطعة من أمعاء الخروف ويشد على الملوى (الوتد). في العنق أيضا شريطان من الجلد مثبتان فوق الوترين وأسفل موضع اتصالهما بالخيط المعوي بقليل، ويمران حول عنق الآلة، ويبلغ طول الكمان 95سم، أما القوس فطوله 86.25 سم ويصنع من الخشب، ويشد عليه شعر الخيل بحيث يمر خلال ثقب عند رأس الوتر ومعقود على هيئة عقدة لكي لا ينحل.

معايير الجودة

كان تصنيع الكمان يستغرق سنة كاملة على الأقل قبل أن تصبح هذه الصناعة في القرن العشرين آلية بحتة في المصانع. وكان كل من يقتني كمانا يحمل بطاقة تعريف الكمان، Violin Label وهي ورقة مستطيلة تلصق على الوجه الخلفي للكمان من الداخل بحيث يمكن رؤيتها من أحد الثقبين ذوي الشكل S الموجودين على سطح الوجه الأمامي، يدون عليها بخط أسود عريض الماركة التجارية وتاريخ الإنتاج.

وتتوقف جودة الكمان على جودة الخشب المصنوع منه صندوقها المصوت، وذلك مع مراعاة الدقة التامة في تقييم المقاييس السلمية عند تحديد القطع التي تتكون منها الآلة عند التركيب. وكلما طالت مدة استخدامها أصبح هيكلها أكثر نعومة ومرونة في نغماتها الصوتية وازداد الطلب عليها.

ولقد قام الفنانون وصناع الآلات بإنشاء جمعية



الإيطالي «نيكولو باغانيتي»

لإنقاذ أشجار البرنامبوكو من خطر الانقراض، ولأن أخشابها هي المادة الوحيدة المعروفة سواء بين المواد الطبيعية أو الصناعية التي يمكن لصانع القوس أن يجعل منها أفضل الأنواع على الإطلاق من حيث مستوى الأداء على مدى قرون، فالقوس سندريلا الأوركسترا والجندي المجهول الأكثر عملا والأكثر توازيا. ولذلك فإن أقواس البرنامبوكو يستخدمها تقريبا جميع الموسيقيين الأوركسترا لين، وكل عازف في موسيقى الغرف الجادين، ومن دون القوس لا يمكن أداء معظم الإنتاج الموسيقي لبيتهوفن- برامز- شوبرت وكبار الموسيقيين، إضافة إلى أن خشب البرنامبوكو هو الوحيد الذي يتوافر فيه القدر الملائم من الخصائص المفيدة.

ويثبت على رأس القوس الشعر الذي يؤخذ من ذيول الخيول ويصبغ باللون الأبيض ويمسح بمادة «القلفونية» ليصبح زلقا على الأوتار لإحداث النغمات على الآلة وقد استبدل البعض شعر الخيول بمجموعة خيوط من مادة البلاستيك الخاص.

أما مسند الكتف فهو قطعة بلاستيكية سوداء مكسوة ببلاستيك لدن أو كاوتشوك تثبت على الوجه الخلفي للكمان لتثبيت الكمان ورفعه عن مستوى الكتف ليقترب أكثر من مستوى الرأس، مقللا بذلك خفض العازف رأسه لتثبيت الكمان بذقنه.

الرباعي الوتري

لأن آلة الكمان لاقت رواجا كبيرا عالميا وعربيا لا سيما بعد أن منحها الموسيقار الإيطالي منتفردي السيادة على آلات الأوركسترا في الأوبرات وغيرها أصبحت كل الفرق تعتمد عليها، حتى بات عدد آلات الكمان ورفيقاتها في الفرق السيمفونية يبلغ نحو نصف المجموع الكلي، وأصبح الرباعي الوتري في موسيقى الحجرة يعتمد على أسرة هذه الآلة.

وتشبه الفيولا Viola آلة الكمان، غير أنها أكبر قليلا في الحجم وأطول 7سم حيث يبلغ طولها 43 سم تقريبا، وبالتالي فهي أغلظ صوتا كما أن مواضع أصابع اليد اليسرى على الأوتار أكثر تباعدا بالنسبة إلى أن مقاساتها المهمة أكبر مما يجعلها أكثر طلاقة في إبراز العزف، وهي تضبط على بعد موسيقي خامس أدنى من الفيولينة وأوتارها من الغليظ حتى الحاد: دو – صول – ري – لا، ورنينها من أجل هذا أكثر عمقا وإلى درجة خفيفة متوار وحزين، ومن أجل سهولة الكتابة لها يستخدم لها مفتاح «دو» للسطر الثالث. وقد دافع هيكتور برليوز عن سبب هجر هذه الآلة وأرجعه إلى العازفين غير المهرة للفيولينة، حتى صارت مجرد آلة تسند الباص وعرف كيف يبرز حيويتها خاصة أوتارها الغليظة ونبراتها العاطفية الحزينة لأوتارها الحادة والطابع الصوتي العام للحزن العميق الذي تميزت به.

أما التشيللو Cello فظهر في إيطاليا في القرن السابع عشر، ودخل الأوبرا في العام 1725م، ولم يستطع خلع آلة الفيول باص الناعمة من كمانها إلى أن أبدع باخ موسيقاه خاصة متتالياته للتشيللو المنفرد التي استنفدت كل الإمكانات البوليفونية للآلة. وتختلف الأصول الفنية للتشيلو عن أصول الكمان (الفيولينة) لأن اليد اليسرى في الأداء تكون في وضعها الطبيعي ولأنها أكبر من الفيولا. فالعازف يمسكه بين فخذيه وهو جالس أما القوس فأقصر وأكثر سمكا من قوس كل من الفيولا والفيولية (الموسوعة الإلكترونية) وفي الأصل كانت تعلق في رقبة العازف حتى تمكن سيرفيه في القرن التاسع عشر من أن يمرر رنين الصندوق الصوتي عن طريق ذيل معدني حاد لترتكز عليه.

أما الكونترا باص فضخمة الصندوق المصوت، لذلك يضطر عازفها أن يظل واقفا، وفي التدريبات الطويلة يجلس على كرسي مرتفع وصوت الكونترا باص غليظ وأجش وهو يمثل مع باقي الآلات الغليظة صوتا في المجموعات الأخرى في الأوركسترا الأساسي الذي يبنى عليه الصرح النغمي للموسيقى، وهي تعزف نبرا إضافيا لاستخدامها في أداء موسيقى الجاز Jazz والموسيقى العربية. وفي فرنسا لم تتخذها الأكاديمية الملكية للموسيقى إلا منذ مستهل القرن الثامن عشر لتصبح منذ العام 1761م من العناصر الجوهرية في الأوركسترا، وهي أضخم الوتريات على رغم أوتارها الثلاثة فقط في البداية، ثم أربعة، تضبط على أبعاد موسيقية رابعة فيما بينها مي - لا - ري- صول، وهذا هو ترتيبها من أغلظها صوتا حتى أعلاها حدة. وأحيانا تشتمل الآلة على وتر خامس يسمح للعازف بالهبوط إلى دو القصية في أعماق القرار.

إشكالية التعليم

يظل عازف الكمان يتعلم مهارات العزف والإبداع على الآلة طوال حياته، ولكن إشكالية المتعلم تكمن في تعليم الأطفال الذي من المفترض أن يبدأ من سن 3 سنوات. وفي مدارسنا العربية تظهر خصوصية كل قطر عربي ولهجته الموسيقية المختلفة مثل الموسيقى الأندلسية في المغرب والجزائر التي لها طريقة عزف مختلفة عن تلك المتبعة في المشرق، ينفرد المغرب بطريقة خاصة تقضي بوضع الكمان بشكل عمودي على ركبة العازف بدلا من وضع قاعدته بين الذقن وطرف الترقوة، ويبدو أنها طريقة انحدرت إلى المغرب من الأندلس، فقد لوحظت في عزف بعض أغاني الفلامنكو المسجلة في العشرينيات والثلاثينيات لغجر أسبانيا.

وتختلف طريقة تعليمها مثلا عن الأسلوب السوداني الأفريقي الذي يستخدم السلم الخماسي في الموسيقى. وهناك طريقة أخرى لتعليم الأطفال العزف هي طريقة سوزوكي، أي أن تجلس مجموعة من الأطفال للعزف بطريقة التلقين والسماع أي لا يقرأ الطفل التدوين أو النوتة الموسيقية ولذا



يطالب البعض بأهمية وضع منهج ثابت تتفق عليه البلاد العربية كما نتفق على أسس وضوابط تعليم العزف.

ويرى د.حسن شرارة عكس ذلك، فهو يشدد على أهمية تعدد المناهج لأنه يضيف الكثير للعازف، ويضعه أمام اختيارات عدة، يختار منها ما يناسب قدرته لتطوير العزف وتقنياته وتكنيكه، إضافة إلى قلة المؤلفات العربية وعدم وجود مناهج لتعليم الطفل العزف، وعدم تخرج أجيال جديدة كافية تتقن العزف والتأليف للكمان، حيث يتطلب تعلمه 16 سنة حتى يحصل الطالب على بكالوريوس لمعاهد الموسيقى إضافة لإلمامه بعلم الآلات الهارموني والتوزيع الآلي.

أهم المؤلفين والعازفين

تشير المراجع إلى أن الموسيقار العالمي مونتفيردي (1567 - 1643م) منح الكمان سيادته على كل الآلات الأوركسترالية سواء في قالب الأوبرا أو السيمفونية، ومن هنا كثرت المؤلفات العالمية للكمان، فأصبح هناك العديد من العازفين المهرة بجانب الإيطالي باجانيني (1782 - 1840م) الملقب بشيطان الكمان، والروسي ديفيد استراخ والبلجيكي ياساي، كذلك حين يذكر الكمان يجيء في الطليعة الفرنسي العالمي استفان غارابيللي وهو جد عازفي الكمان في عالم موسيقى الجاز



بدأ في سن الثانية عشرة، وتمتعت ألحانه بسحر يزيدها تألقا كون الجاز يفسح المجال للتنويعات الحرة (التقاسيم) التي أداها بانسيابية مذهلة فحقق ذروة الشهرة خاصة حين أسس فرقة جاز رباعية مع أعظم عازف جيتار هو الغجري دانغو رايتهارت.. كما يعتبر دافيد أويستراخ أحد أعظم عازفي كمان المدرسة السوفيتية، بدأ تعلم العزف على الكمان في الخامسة من عمره وصار عازفا أول في سن مبكرة وفي السادسة والعشرين صار أستاذا في كونسيرفتوار موسكو.

ويذكر التاريخ فضل الريادة في هذا المجال للعازف العربي السوري أنطوان إلياس الشوا والد العازفين الكبيرين سامي الشوا وفاضل الشوا. وتشير المراجع إلى أنهم هم الذين أدخلوا الكمان في الموسيقى العربية، وقبل أن يغادر أنطوان حلب قادما إلى مصر لم يكن الموسيقيون المصريون يعرفون الكمان العربي، فكانوا يسمونها «الكمنجة الرومية» لأن معظم عازفيها بمصر كانوا من الإيطاليين واليونانيين ويعزفون الألحان الأوروبية فقط لأنها لم تكن مهيأة بعد لعزف أربع الأصوات و«العُرَب»- بضم العين وفتح الراء- وهي الزخارف والحليات النغمية في الموسيقى العربية، فضلا عن اقتصارها على العزف في مجال المقامين الكبير والصغير المعروفين في الموسيقى الغربية. وهناك في الموسيقى العربية عشرات المقامات بل مئات، في حلب استطاع أنطوان الشوا بعبقريته الإبداعية أن يجعل للكمان مذاقه العربي الصميم على الرغم من سيطرة المقامات والأنغام التركية. وحين دخلت الكمنجة المعربة مصر معه في العام 1867م كانت مصر خالية تماما من عازف يحاول ولو مجرد محاولة أن يعزف ألحانا عربية عليها. كان في مصر عازف الربابة الشيخ حسن الجاهلي (1842 - 1908م) الذي اشترك مع أنطوان الشوا في إحياء أفراح أنجال الخديوي اسماعيل الثلاثة التي استمرت أربعين ليلة. وما إن حل دور أنطوان حتى أذهل كل الحاضرين بحلاوة التنغيم وكامل سيطرته على الكمان، وتسلم سامي الشوا (1965-1889م) الراية من والده ولقب بأمير الكمان، وكان من الأعضاء الأساسيين في فرقة محمد عبدالوهاب، أما أخوه فاضل فتتلمذ عليه وكان له لون قائم بذاته، وعرف أدق أسرار الصناعة الموسيقية الكلاسيكية التي لا يمكن تعليمها في معاهد الموسيقى، وفي عصر عبده الحامولي ومحمد عثمان وسلامة حجازي برز إبراهيم سهلون كعازف نابه. أما في القرن العشرين وبعد ثورة التجديد التي أطلقها سيد درويش وتابعها من بعده جيل العباقرة الأول محمد القصبجي وعبد الوهاب وزكريا أحمد والسنباطي، فكان طبيعيا أن يكون الكمان العصب الأساسي لتوسيع الأوركسترا العربية، فتزايد عدد عازفي الكمان في الأوركسترا، فبرز في هذا السياق الحضاري عباقرة العزف المنفرد الذين تميز منهم من أبناء الجيل الأول جميل عويس ويعقوب طاطيوس وعطية شرارة وأنور منسي وأحمد الحفناوي ثم عبود عبد العال ومحمود الجرشة وسعد حسن وعبده داغر وجهاد عقل، فأصبح المستمع ينتظر فقرات العزف المنفرد على آلة الكمان، والتي من أشهرها موسيقى عبد الوهاب «المماليك» و«ليالي الجزائر» و«المشرق» و«المعادي» و«النهر الخالد» وغيرها، كذلك كانت ألحان السنباطي لأم كلثوم حافلة بالجمل الموسيقية المكتوبة خصيصا لعبقري الكمان المنفرد أحمد الحفناوي مثل «ذكريات» و«شمس الأصيل» و«جددت حبك» وسواها. وتميز بأنه أحد أعمق من أدى المقامات العربية الخالصة كالصبا والبياتي والراست بأحاسيسها الداخلية المرهفة والشفافة، كما كان أكثر عصرية من أسلافه العظام كسامي الشوا وأميا غصن ونعيم كركند تابدائيين والجزائري عبد الكريم دالي والتونسي عبد العزيز جميل وجميل عويس، وأشد صفاء منهم لذلك لم يكن غريبا أن اختارته أم كلثوم كعازف كمان أول في فرقتها وحتى مماتها، أما أنور منسي (1922 - 1961م) فمع تمكنه من أداء كل المقامات العربية أيضا بتقنية عالية وإحساس رفيع فإن تتلمذه على أستاذ روسي للكمان ميزه شأنه شأن زميله عطية شرارة في أداء المؤلفات العربية المتأثرة بالموسيقى الكلاسيكية التي كان عبد الوهاب رائدها الأول مع زميله العبقري محمد القصبجي، لكن عبد الوهاب مع ذلك كان يختار الحفناوي لأداء المقامات العربية الخالصة، ويختار أنور منسي لأداء العزف المنفرد للجمل ذات النكهة الأوروبية، كما في مقدمة لحن «الفن» ومقدمة لحن «ماليش أمل» لحنجرة ليلى مراد.

الكمان فى الشعر

ثمة شيء شاعري النبرة والمصدر في آلة الكمان ألهب مخيلات الشعراء، ولما كان تاريخ شعراء التروبادور في أوروبا القرون الوسطى مرتبطا بها كانوا يعزفون على أوتارها تحت شرفات حبيباتهم أعذب الألحان وألصقها بآلام الهيام والوجد، ونستطيع بسهولة أن نربط بين الكمان والشعر والحب، وأن نجعل من هذا الثالوث وجوها لحقيقة إنسانية واحدة، ولكن قل أن تناولت قصائد بكاملها آلة الكمان، بل كانت ترد على شكل استعارة أو تشبيه وكناية ذات صلة بموضوع الحب أو الترجيح الغنائي أو الحنين إلى زمن أفل، أو الحوار مع الطبيعة كما يرد في قصيدة «صخب» للشاعر الأسباني لوركا: في درب ما/ يمضي الموت مكللا بأزهار برتقالية ذاوية/ أزهار تغني على كمانها الأبيض.

ومع أن لوركا ارتبط شعره بالغجر وعالمهم الموزع بين الحرية والشهوة والموت كان يصغي بانتباه إلى صوت الجيتار ويستلهمه في معظم إبداعاته،

ولم يهمل في الوقت ذاته آلة الكمان التى تكررت في أكثر من موضع في قصائده وخاصة في قصيدة «البكاء» المشبعة بالأسى والحزن.

وإذ يرتبط صوت الكمان عنده بالحزن والموت اللذين وسما الكثير من عوالمه الشعرية تتبدى هذه الصورة عند صديقه الشاعر التشيلي الشهير بابلونيرودا وترتبط بالأنوثة والحب، وتكاد تخلو دواوينه السياسية من الإشارة إلى هذه الآلة المفرطة في عذوبتها، بينما نجده يتحدث في ديوانه «مئة قصيدة حب» عن كمنجات الخريف الهارب والمرهف التي تعزف له ولحبيبته ماتيلدا أعذب الألحان.

وتبدو قصيدة «الكمنجات» للشاعر الفلسطيني محمود درويش في ضياع فلسطين صورة متأخرة عن ضياع الأندلس، وحاول أن يتعقب صوت الكمنجات المفتوح على الفقدان وخسارته القومية والوطنية والشخصية. والقصيدة ذات أهمية بالغة على المستويين الرمزي والجمالي: «الكمنجات تبكي/ مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس/ الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس/ الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود/ الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود/ الكمنجات تحرق غابات ذلك الظلام البعيد البعيد/ الكمنجات تدمي المدى وتشم دمي في الوريد».

متحدية الرسامين والتشكيليين

لم يواجه الرسامون تحديا في نقل صورة شيء جامد مثل التحدي الذي مثله الكمان، فكبار أساتذة فن الرسم وحدهم تجرأوا على التنطح لهذا التحدي وحدهم استطاعوا أن ينجحوا في ذلك، فيما بقيت آلاف اللوحات الزيتية التي تمثل كمانا أو يظهر فيها الكمان في الظل. ولفهم صعوبة هذا التحدي يجب أن نعود إلى شكل الكمان نفسه. يتألف الكمان بصريا من نوعين من الأقواس بعضها يتجه صوب الداخل والآخر مفتوح على الخارج أو وسطه المقبب قليلا فتعلو خطوط مستقيمة تنتهي بزخارف مستديرة أو بيضاوية أو حلزونية الشكل عند أحد أطرافها، وتتقاطع عموديا مع خطوط مستقيمة أخرى عند نهاية الأوتار في الطرف الآخر، وهذا الغنى في تنوع الخطوط كان يكفي وحده لأن يكون جذابا للرسم، فكيف الحال إذا أضفنا إلى ذلك شخصية الكمان؟

ولما كان شكل الكمان يتمتع بمهابة فرضت احترامها على تاريخ الرسم كان طبيعيا أن تتجه حراب التكعيبيين صوبه، فرسم براك الكمان بأسلوب التكعيبي العام 1909م، وخلال السنوات التالية كثف أسلوبه ثم انضم إليه بيكاسو في رسم الكمان في لوحات تستمد قيمتها الفنية من توازن الخطوط والألوان والأحجام، وعلى رغم أن معظم رسامي النصف الأول من القرن العشرين رسموا الكمان مثل ماتيسي تكريما لموزار، تبقى لوحات براك وبيكاسو الأكثر شهرة، فما من متحف للفن الحديث يجرؤ على الزعم أن مجموعته كاملة إلا إذا تضمنت صورة كمان بريشة واحد منهما.

ملهمة السينمائيين

الكمان آلة شديدة الالتصاق بعازفها إذ تلتحم به التحاما عاطفيا، وتكاد تكون الأكثر رومنطيقية وتعبيرا عن وحدة العاشق وعن الأجواء الليلية، وقليلا ما عبرت السينما عن ذلك مقارنة بآلة البيانو ذات الحضور الطاغي في الأفلام. ولقد ارتبطت آلة الكمان سينمائيا بكل الفئات المشردة أو الهامشية كالغجر مثلا، نذكر حضور الكمان في بعض أجمل أفلام اليوغوسلافي أمير كوستوريشا ولا سيما في رائعته «زمن الغجر» و«قط أبيض قط أسود»، ويلعب الكمان دورا رئيسيا إذ يكاد يهندس العلاقات العاطفية بين العازف والبيئة، ثم يشكل الخلفية العاطفية للمشاهد الحميمة، ولعل الفيلم الأشهر في عالم الكمان هو «قابلت غجرا سعداء» (1971م) لاسكندر بونو فيتش.

هذا الدور العاطفي للكمان يبدو خادعا في فيلم أخرجه الفرنسي جيران بعنوان «الكمان الأحمر» في العام 1998، وهو صورة أخرى ومفاجئة لآلة كمان تعيش طول الفيلم لمدة ثلاثة قرون تنتقل من يد إلى يد ومن بلد إلى بلد ومن قارة إلى قارة من دون أن يفوتها أن تكون لها حياتها الخاصة في لعبة الخلود.

العلاج بموسيقى الكمان

يقترب صوت الكمان من الصوت الإنساني، ويعود ذلك إلى تفرده بتقنيات متميزة، كما يعود جماله الصوتي لاقترابه من الصوت البشري على مستويين: مستوى الخامة ومستوى الامتداد الزمني. فالخامة الصوتية لدى الإنسان تصدر عن وترين في الحنجرة، وكذلك الخامة الصوتية للكمان تصدر عن اهتزاز الوتر، ووتر الحنجرة البشرية من الجلد كما هي حال وتر الكمان. أما من ناحية الامتداد الزمني فالصوتان يتشابهان أيضا، وهذا يزيد قدرة الكمان فيتفوق على الآلات الموسيقية الأخرى، إضافة إلى خصوصيات صوته في علاج الإنسان، وهناك أبحاث وتجارب أثبتت أن ألحان الكمان الهادئة تعمل على إيجاد إحساس مريح لمريض القلب يفيد الدورة الدموية ويقلل من القلق والتوتر العصبي، مثل تقاسيم الكمان في مقطوعات شوبان «Nocturne» والجزء الأول من «تاي شوري» والمقطوعات الإيقاعية الانسيابية مثل Love's ogd sweet sang والمواويل الشاعرية مثل Clair De Lune و«الفلاحة» للتشيلو والبيانو تأليف يوسف جريس، والمقطوعات الحزينة مثل Funeral March لشوبان. وفي العام 1958 ظهرت دراسة مهمة تتناول أثر الموسيقى في علاج توتر العضلات، وتشير



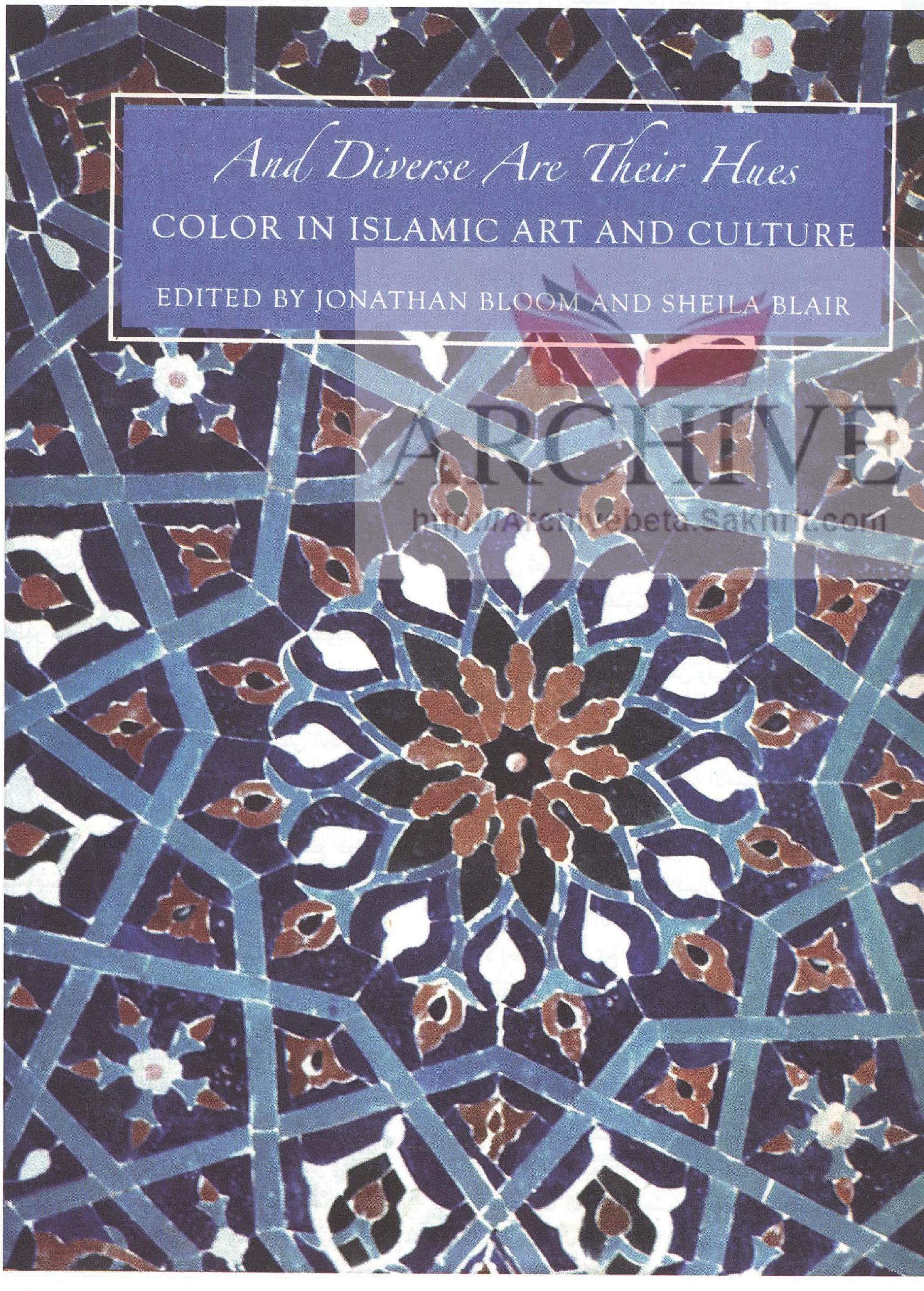
يقترب صوت الكمان من الصوت الإنساني

إلى أن الموسيقى المهدئة خفضت درجة التوتر بنسبة 99%. ويساعد العزف على آلة الكمان في تقوية عضلات اليد والأصابع وتوافقها الحركي. كما اكتشف العلماء أن عزف الكمان والقدرة على صياغة الذبذبات لإخراج نغمة موسيقية قد يحملان مفتاح علاج أمراض التخاطب والكلام كالحبسة والتلعثم، ويأمل الباحثون أن تؤدي دراسة الحركة العضلية لعازفي الكمان إلى معرفة كيفية حدوث الرعشة الصوتية اللاإرادية مما يؤذن بفتح جديد في علاج أمراض الكلام وشلل الرعاش. يقول فرانك بولتسن أستاذ اضطرابات الكلام العصبية في جامعة تولزا بأوكلاهوما «إن فكرة ربط عزف الكمان باضطرابات الكلام جاءت صدفة، فقد كان الاهتمام ينحصر في دراسة رعشات الصوت عند الكلام على رغم أن العضلات التي تتحكم بالصوت صغيرة جدا ويصعب قياسها» ثم بدأ التفكير في صياغة الذبذبات التي يستخدمها العازفون بتحكمهم في رعشة الذراع للضغط برفق بأصابعهم على الأوتار، فأدرك العلماء أنها رعشة الصوت نفسها، ولكن على نطاق أكبر مما يمهد لدراستها بيسر وسهولة. حاليا يمكن استخدام أسلوب بولتسن لتلقين عازفي الكمان الأسلوب المعقد لصياغة الذبذبات.

هكذا كانت رحلة الكمان في الموسيقى العربية والعالمية وتاريخ صناعتها وأهم مدارسها وأهم عازفيها ومؤلفيها عربيا وعالميا وتأثيرها في الشعر والرسم والتشكيل والسينما، وجمالياتها التي استلهمها العديد من الفنانين والباحثين والأطباء في إبداعاتهم المختلفة.

كتاب جمع أبحاثا قدّمت في ملتقى حمد بن خليفة الثالث

الألوان في الفن والثقافة الإسلامية



لاشك في أن الألوان أحد أهم العناصر التي شكّلت معظم الأعمال الفنية في العالم الإسلامي، فاللون هو المصدر الأول لجمال العمل الفني، وهو الذي يُضفي عليه سحرا وبهجة، وقد لازمت الألوان الفنان المسلم في رحلة خياله وإبداعه الممتدة زهاء أربعة عشر قرنا من الزمان. فمن قبة الصخرة أول نموذج للمعمار الإسلامي المتكامل وألوان زخارفها البراقة، إلى المخطوطات المذهبة والمزينة بالصور. بالإضافة إلى الألوان التي تسود معظم منتجات الفن الإسلامي، كالخزف والنسيج وأشغال المعادن، بل عُرفت مساجد شهيرة بأسماء الألوان التي تُميّزها، كالجامع الأبيض بمدينة الرملة الفلسطينية، والجامع الأخضر في بروسة التركية، والمسجد الأزرق بتبريز.

خالد عبدالله يوسف
كاتب ـ مصر

هذه الدراسة هي مجموع الأبحاث التي قُدمت في مُلتقى حمد بن خليفة الثالث للفن الإسلامي الذي أقيم في مدينة قرطبة الأسبانية، بهدف التعريف بدور وأهمية اللون في الفن والثقافة الإسلاميين. وقام على تحرير الدراسة جوناثان بلوم أستاذ تاريخ الفن والعمارة الإسلامية بجامعة فرجينيا كومنولث الأمريكية، وشاركته شيلا بلير أستاذة تاريخ الفنون الإسلامية بجامعة بوسطن الأمريكية. في مقدمة الدراسة يتطرق المحرر إلى عدة نقاط منها: ماهية اللون باختلاف المجتمعات الإنسانية وطبيعتها، فيذكر أن جميعها تشترك في كُنه وطبيعة اللون، لكن يتخذ اللون معنى مختلفا حسب بيئته والثقافة التي تحيط به، فقوس قزح على سبيل المثال، بعض المجتمعات ترى فيه ثلاثة ألوان فقط، وبعضها يرى سبعة ألوان، وهي الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، والبنفسجي، هناك أيضا بعض المجتمعات لا تستطيع التفرقة بين ألوان معينة، مثلا اللون البرتقالي يعني اللون الأصفر، كما أن أغلب الثقافات تعتقد أن الأبيض والأسود يعدان من الألوان، لكن نظريات العلم الحديث ترى أن الأسود هو غياب الضوء، والأبيض هو وجوده، لذلك نجد تنوعا كبيرا في مفاهيم ومُسمّيات الألوان في الحضارة والثقافة الإسلاميتين.

ثم يتطرق المحرر إلى اللون في القرآن الكريم، فكلمة اللون وردت في القرآن تسع مرات، وجاء بعضها للدلالة على قدرة الله في خلق الكون والنظر في آياته المحيطة بنا، كقوله تعالى: «ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فأخرجنا به ثمرات مُختلفا ألوانُها ومن الجبال جُدد بيض وحُمر مُختلف ألوانُها وغرابيب سود». والألوان التي ذُكرت في القرآن هي الأخضر والأصفر والأبيض والأسود والأحمر، ونادرا ما يرد اللون الأزرق، فاللون الأبيض ورد إحدى عشرة مرة، ويرمز دائما إلى الصفاء والنقاء، لذلك اختير لملابس الحج وكفنا للموتى، وعنه صلى الله عليه وسلم: «إن الله خلق الجنة بيضاء وإن أحب الثياب إلى الله البيض، فليلبسها أحياؤكم، وكفنوا فيها موتاكم»، أما اللون الأسود فقد ذُكر في القرآن سبع مرات، ويأتي دائما على النقيض من اللون الأبيض. وورد اللون الأخضر ثماني مرات، وهو لون محبوب وشائع في التراث الإسلامي، فنجده في قباب المساجد، والأعلام والبيارق، واستخدمت كلمة خُضر لوصف ملابس أهل الجنة في قوله تعالى: «.. ثياب سندس خُضر وإستبرق»، ولم يرد اللون الأزرق إلا مرة واحدة في قوله تعالى: «ونحشر المجرمين يومئذ زُرقا»، والأزرق يرمز في الثقافة الشعبية إلى الشر وسوء الحظ والفشل، وهو الاعتقاد الشعبي نفسه في اللون الأسود.

وينتقل المحرر إلى رؤية العلماء والفلاسفة المسلمين للألوان، فيذكر أنهم تناولوا موضوع اللون والضوء، وأولوهما عناية كبيرة، نظرا لاتصال علم الألوان بعلم الضوء، ومن أشهر علماء الإسلام المشتغلين بعلم الضوء الحسن بن الهيثم في القرن 5هـ/11م، وكانت لأبحاثه في علم البصريات أهمية كبرى، خاصة ما ارتبط منها بماهية اللون والضوء، فيرى ابن الهيثم في كتابه الشهير «المناظر» أن في اللون ظاهرة مماثلة لظاهرة الضوء، ويؤكد أن إدراك لون الجسم المُبصَر لا يحدث إلا بورود هذا اللون مع ورود الضوء، فاللون يرافق الضوء ويلازمه، ويمتزج به. فالضوء مثلا شرط أساسي لرؤية الأشياء، لكنه إذا كان ضعيفا فلا يسمح بإدراك المُبصَر على ما هو عليه، خصوصا إذا كان نقوشا وزخارف دقيقة.

لقبة الصخرة في القدس الشريف مكانة خاصة بين العمائر الإسلامية، فإلى جانب قدسية المبنى، تفردت أيضا بالجمال والإبداع في البناء والزخارف

من الذين عنوا بدراسة الضوء والألوان أيضا جماعة «إخوان الصفا» والألوان عندهم هي الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر والأزرق، ولحدوث كل لون أسباب عديدة. فالأشياء تُرى بيضاء إما لأن النور محبوس فيها لغلبة الرطوبة كاللبن، أو لأن النور مولج فيها لكثرة التخلخل كالملح، والنور يُرى من وراء الأجسام الشفافة أبيض فإن عرض له عارض يُرى أصفر، ومن علة رؤية الأشياء حمراء كثرة الحرارة؛ كالشمس تراها حمراء عند كثرة البخارات والثمار تُرى حمراء عند النضج لكثرة الرطوبة، والأخضر والأسود يحدثان من منع النور أن يصير إلى البصر خالصا، فالأسود يجمع الألوان والأبيض يفرقه، وبقية الألوان هي بين هذين الطرفين.

كما تناول الأدب العربي ومعاجم اللغة الألوان، لكن بطرق مختلفة، وأفردت للألوان أبواب ومقاطع في المصنفات التراثية، منها كتاب «الخيل» لأبي عبيدة المثنى التيمي (ت 209هـ/824م)، فخصص المؤلف جزءا كبيرا من مُصنّفه لذكر ألوان الخيل، من المصادر أيضا كتاب «خَلْق الإنسان» لأبي محمد ثابت بن أبي ثابت، من علماء القرن الثالث الهجري، وأفرد في كتابه بابا لألوان الشعر، وصفات ألوان حدقة العين. ثم زاد الاهتمام وصُنِّفت معاجم خاصة بالألوان، على الأخص كتاب «المُلمّع» للحسين بن النمري (ت385هـ/995م)، وهو فريد من حيث منهجه، وعلى الأرجح هو المُصنف التراثي الوحيد الذي اتخذ ألفاظ الألوان ومسمياتها فقط موضوعا له، فذكر المؤلف دلالات الألوان من خلال المقاطع الشعرية لكبار شعراء الجاهلية والإسلام، ويذكر الأستاذ جوناثان بلوم في مقدمته أنه لا يوجد بين المؤلفات التراثية الإسلامية مُصنّف تفرّد بموضوع الألوان، فأغلب المُصنفات التي تناولت الألوان مجرد أبواب، وفصول، ومقاطع، ولكن عند تواصلي معه ذكرت له كتاب «المُلمّع» وتفرده في هذا الموضوع. من المُصنفات الشهيرة أيضا التي عنيت بالألوان كتاب «المخصَّص» لأبي الحسن علي بن إسماعيل اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيدة (ت458هـ/1065م). فنجده يُفرد أبوابا متفرقة يذكر فيها تعريفات علماء اللغة للألوان، وألوان الملابس والخيل، وألوان حدقة العين، وألوان الشفة. كل ذلك إن دل على شيء، فإنما يدل على أن اللغة العربية من أغنى اللغات للدلالة على الألوان ومشتقاتها.

قصر الحمراء

يحتل قصر الحمراء بمدينة غرناطة مكانة رفيعة بين أمثلة العمارة الإسلامية، ويُرجع البعض هذه التسمية «الحمراء» إلى لون التربة في غرناطة الذي يميل إلى الاحمرار، ولما كانت مواد البناء قد اتخذت من هذه التربة، فقد غلب عليه اللون الأحمر، وقاعات قصر الحمراء نموذج لا يُبارى للحجر الذي تحول إلى أصداء من النور، ويشارك في هذا الانطباع كل من صنجات العقود، وزخارف المقرنصات الملونة، ورقة الأعمدة التي تبدو كما لو كانت تتحدى الجاذبية، وتوهج الأسطح بالقرميد الملون.

وفي أولى مقالات هذه الدراسة تعرض لنا الباحثة أولغا بوش تجربتها الجمالية في رؤيتها للألوان في قصر الحمراء، وهي أستاذة مساعدة للفنون والعمارة الإسلامية بكلية فاسار بنيويورك، ومعظم أبحاثها تهدف إلى تقريب الفنون الأندلسية، وتعكف حاليا على دراسة شاملة لجماليات قصر الحمراء. تستهل بحثها بأشعار ابن الجياب الشاعر الغرناطي وأشعاره المنقوشة داخل القاعة الرئيسية

برج الأسيرة ونصها:

قد شرف الحمراء برج مشرف
في الجو دبره الإمام الأشرف
مهما لحظت رأيت نقشا وُشيت
أنواعه فمذهب ومزخرف

وهذه الأبيات تصف زخارف هذه القاعة وألوانها وتذهيبها خاصة القراميد الملونة أو الزَّليج، وأجملها نجده في برج الأسيرة بالحمراء، أيضا الزخارف الجصية والأسقف الخشبية وألوانها المتعددة، ويصف لنا المؤرخ الغرناطي لسان الدين بن الخطيب الزخارف والألوان في قاعات الحمراء قائلا: «تفننت فيها الصنائع وتعددت الأشكال والفصوص، ولطفت النقوش، وتناسبت الأصباغ، وماج بحر الزَّليج في جميع حيطانها، يعلو محصور خواتمه طرة نقش بها منظوم يجمع فصول السياسة قد علت حروفه ورق الذهب الأبريز، وتراكم خلالها سحيق اللازورد».

وتتطرق الباحثة إلى بعض الدراسات الحديثة التي تناولت تحليل ألوان الزخارف الجصية بقصر الحمراء، ومن المعروف أن الجصّ استخدم بكثرة في زخرفة الجدران بالحمراء، فعلى سبيل المثال الأصباغ الحمراء مصدرها مادة الزُّنجُفر Cinnabar أو كبريتيد الزئبق الأحمر، أما الألوان الزرقاء فمصدرها معدن الأزُوريت Azurite، واستخدم الأزرق والأحمر في خلفية الجصّ، وتلوين المساحات بين الحروف، واستخدمت أوراق الذهب في النقوش الكتابية، أما الأسود والفيروزي والأخضر فاستخدمت في التفاصيل، وفي دراستها للألوان لا تُغفل الباحثة نظريات العلماء المسلمين في علم الضوء والألوان، وأثرها في اختيار الصُناع لتصميم الزخارف والألوان بالحمراء، وتصب معظم حديثها حول ابن الهيثم ونظرياته في علم الضوء.

نالت قصة الغرام بين ليلى والمجنون اهتماما كبيرا بين قصص الغرام في التراث العربي، وانتقل الاهتمام بهذه القصة إلى الأدب الفارسي

مجنون ليلى

نالت قصة الغرام بين ليلى والمجنون اهتماما كبيرا بين قصص الغرام في التراث العربي، وانتقل الاهتمام بهذه القصة إلى الأدب الفارسي، ونظمها أشهر شعراء الفرس، مثل نظامي الكنجوي، والأمير خسرو الدهلوي، والشاعر الصوفي عبد الرحمن الجامي. والشائع أن بدء غرام المجنون أو قيس بن الملوح وليلى العامرية عندما كانا في الصغر، وهما يرعيان الغنم في البرية، فلم يزالا كذلك حتى كبرا فحُجبت عنه، لكن نظامي الكنجوي استبدل المدرسة أو الكُتّاب بالبادية، فجعل لقاء ليلى بقيس أثناء الدراسة. وكانت قصة مجنون ليلى موضوعا أثيرا لدى الفنانين الفرس والأتراك على السواء، فجسدوا هذه القصة على منتجات فنية مختلفة، كالسجاد والخزف، وتتناول الباحثة جوليا سكوت ميسامي أستاذة الأدب الفارسي بجامعة أكسفورد تجسيد غرام قيس وليلى في المخطوطات الفارسية المصورة، وذلك من خلال دراسة عدة مخطوطات للمنظومة تمثل مدارس مختلفة في التصوير الفارسي. وأشهر مشاهد المنظومة المصورة مشهد اللقاء الأول بين ليلى والمجنون في المدرسة، وتتكرر المناظر المصورة في أحداث وأماكن مختلفة، كرفض والد ليلى زواج ابنته بقيس، ورحلة قيس إلى مكة المكرمة ودعائه عند ستار الكعبة، ثم جنون قيس وهيامه في الصحراء، ومرافقته وحديثه للحيوانات من حوله، وتلاحظ الباحثة أن معظم المنمنمات التي تُصور المجنون تُظهره دائما مرتديا ملابس زرقاء، ففي أحد المشاهد نرى ليلى ترتدي عباءة زرقاء، ويرتدي قيس لباسا أزرق داكنا، وتثير الباحثة تساؤلا لماذا هذا الربط بين المجنون واللون الأزرق؟ وهل المنظومات الثلاث قدمت إشارات توضح ذلك؟ وتجيب عن تساؤلها بأن منظومات ليلى والمجنون قدمت بالفعل إشارات غير مباشرة إلى ملابس الحبيبين، ففي منظومة نظامي الكنجوي وُصفت ليلى مرتين وهي ترتدي ملابس باللون الأزرق، أيضا قول قيس لنوفل بعد المعركة مع قبيلة ليلى: منذ أصبحت ثياب حظي زرقاء، ما الطائل من وراء القتال؟ هذه الإشارات ربما استلهم منها المصورون تجسيد المجنون باللون الأزرق، نجد أيضا المنحى الصوفي في هذه المنظومة خاصة عند عبد الرحمن الجامي، فهل للون الأزرق دلالة هنا؟ وتذكر الباحثة أن اللون الأزرق في التصوف يرمز إلى إنكار الذات، وترك التعلق بالدنيا، ولذلك يمكن القول إن مجنون ليلى هنا يُجسد هذه الصفات بظهوره الدائم باللون الأزرق.

كلمة اللون وردت في القرآن تسع مرات، وجاء بعضها للدلالة على قدرة الله في خلق الكون

قبة الصخرة

لقبة الصخرة في القدس الشريف مكانة خاصة بين العمائر الإسلامية، فإلى جانب قدسية المبنى، تفردت أيضا بالجمال والإبداع في البناء والزخارف. يقول ابن كثير في البداية والنهاية: إنه لم فرغ عبد الملك بن مروان من بناء قبة الصخرة، لم يكن يومئذ على وجه الأرض بناء أحسن ولا أبهى من قبة صخرة بيت المقدس، وقد كان فيها من الفصوص والجواهر والفسيفساء وغير ذلك شيء كثير، وأنواع باهرة. ويعد النقش الكتابي الذي يحيط بقبة الصخرة من أعظم نماذج النقوش الكتابية في العمائر الإسلامية، وهو نقش كبير يحيط بكامل المبنى، من الداخل والخارج، والكتابات بقبة الصخرة بالخط الكوفي، ويبلغ طولها تقريبا 240 مترا، والنقوش عبارة عن آيات قرآنية تنتهي بتاريخ الإنشاء في سنة اثنتين وسبعين واسم المُنشئ، وفي مقال لورانس نيس أستاذ بقسم تاريخ الفنون بجامعة ديلاوير الأمريكية، يلقي الضوء على ألوان النقوش الكتابية في قبة الصخرة، ويذكر أنها نقوش فريدة في تشكيلها، بإحاطتها بكامل المبنى، وألوانها عبارة عن اللون الذهبي على خلفية زرقاء، ويلاحظ أن النقوش المذهبة على أرضية زرقاء داكنة كانت شائعة في عمائر الحقبة الأموية، فيذكر المؤرخ المسعودي في مروج الذهب أن الوليد بن عبد الملك أمر أن يكتب بالذهب على اللازورد في حائط المسجد الأموي «ربنا الله، لا نعبد إلا الله، أمر ببناء هذا المسجد، وهدم الكنيسة التي كانت فيه عبد الله الوليد أمير المؤمنين في ذي الحجة سنة سبع ومائتين». وقد استخدم هذا النموذج أيضا من الكتابات المذهبة على أرضية زرقاء في الفن الروماني خاصة في الفسيفساء وزخرفة المخطوطات، ووجوده في قبة الصخرة يمكن اعتباره شهادة على التقاء الفن البيزنطي والفن الإسلامي في مراحله المبكرة. يمكن

أيضا تأويل هـذا الشريط الكتـابي الفريد بمعنى كوني، ويرجع ذلك أولا إلى أن المبنى قبة ترتكز على شـكل مثمن، وثانيا وجـوده في القدس الشريف، باعتبار المكان مركزا روحيا في العالم.

اللون الأحمر

في البحـث الخاص بالأسـتاذة ماريانا سمبسـون تتطرق فيـه إلى ماهية وأهمية اللـون الأحمر في التراث الفني الإسـلامي، فتذكـر أن الأحمر احتل منـذ فترة مبكـرة أهميـة كبيرة عـلى الأخص في المخطوطات الإسـلامية، فاسـتخدم اللون الأحمر القِرمِـزي في زخرفـة أغلب المخطوطـات تقريبا، واسـتعمل المداد الأحمـر لتمييـز وإظهار بعض عنـاصر النـص، كالعناويـن الفرعيـة، وعلامات التشكيل وحركات الضبط، أما المخطوطات القرآنية فاستخدم اللون الأحمر في كتابة أسماء السور، وفي الهوامـش لتمييز الأحزاب والأجزاء والسـجدات. وعـلى مدى قرون عديدة سـاد اللـون الأحمر في المنسوجات والسجاجيد الإسلامية، وكانت زخارف أغلب المنسـوجات من لونين فقـط هما البرتقالي المصفر مـع البرتقالي المحمر، كما اسـتخدم اللون الأحمر الأرجواني أو البنفسجي عادة كأرضية للون آخـر كالأزرق الفيروزي. وكانـت الملابس الحمراء دائما لباس السـلاطين والأمراء، ويروى أن الرسول صلى الله عليه وسـلم كان يلبس بـردة حمراء في العيدين والجمعة.

ثم تتطرق الباحثة إلى درجات اللون الأحمر ومعرفة العـرب الكثـير منها، وقـد أطلقوا عـلى كل منها اسـما خاصا بلغت نحو خمسـين اسـما، واستعارت بعـض اللغات الأوروبية بعضا منهـا «كالقِرمزي» Crimson ويستخرج من دودة القِرمز، يقول ابن منظور في لسـان العرب: القِرمز صبغ أرمني أحمر يسـتخرج من حـشرة ذات لون بنفسـجي تعيش في جماعات، وكان القِرمـز الأندلسي ذائع الصيت في صباغة الملابس الصوفيـة والحريرية، وغالبا ما يسـتخدم ممزوجا بأحمر اللَّك Lac. وصمغ اللَّك مصـدره الهنـد والصين، ويُسـتخرج من الشـجر عندما تحدث فيه حشرة المن ثقوبا، ويتجمد حول الفروع مغطيا حشرة المن ذاتها، وعُرف منذ القدم استخدامه كصبغة وبعض الأغراض الطبية.

من أسماء اللون الأحمر أيضا الأرْجُوان وهو صبغة شـديدة الحمرة، يقول ابن منظـور: الأرجُوان هو الشـديد الحُمـرة ولا يقال لغير الحُمـرة أرجُوان، أما البَهرَمـان فدونه بشيء في الحُمـرة، والياقوت البهرماني أحمر نقي، ويعد من أشهر أنواع الياقوت الأحمر Ruby، وأنفسـها وأغلاها. يستخرج اللون الأحمر أيضا من خشب البَقَّم، وألوانه وردية وشبه شـفافة، أو بنفسـجية غامقة، وعُثر عليه بغابات البرازيل، ومنه أخذ اسـمه الحالي خشـب البرازيل Brazilwood ويسـتخدم في صبـغ المنسـوجات والمنمنمات التي تُزين المخطوطات، ويكثر الطلب على النـوع الأحمر الوردي. ويرمـز اللون الأحمر عمومـا في الـتراث العـربي إلى الحُسـن والجمال، فأفضـل الذهب أحمره، وأجـود الياقوت وأفخره الأحمر، وأكرم الإبل أحمرها، أو كما يقال: الحُسْن أحمر.

المصاحف المملوكية

للمصاحـف المملوكية مكانة لا تُضاهى في تاريخ فن الكتاب الإسـلامي المخطـوط، فهي تجمع بين عظمة عـدة فنون كالخط والتذهيـب والزخرفة، ولا شـك أن التحليل الكيميائي للتذهيب والألوان المسـتخدمة في هذه المصاحف يُظهِر لنا جوانب عدة مـن صناعة الكتـاب في العصور الوسـطى، كمعرفة الأسلوب الذي استخدمه الفنان، والعوامل الاقتصادية والجغرافية في اختياره للألوان في عمله، فالفحـص والتحليل العلمـي في مجال تاريخ الفن عموما يعتبران مسـألة جوهرية، فهما يزيدان من تقديرنا وفهمنا للأعمال الفنية في مختلف العصور، وهـذا هو موضـوع البحث الخاص بالأسـتاذة شيريل بورتر، وقد قامت بدراسة مجموعة الألوان المسـتخدمة في المصاحف المملوكيـة، وعن طريق الفحص المعملي لعينات من الألوان المسـتخدمة، وجـدت أن الألـوان المسـتخدمة هـي: الذهبي والأحمـر والأزرق والأبيـض والأسـود. وقامـت بتحديـد مصـادر هذه الألـوان، فاللـون الأزرق مصدره حجـر الـلازوردLapis lazuli، واللازورد عُرف منذ القدم، وأشهر مواطن وجوده أو موطنه الوحيد مدينة بدخشان-بأفغانسـتان حاليا- وهو أفضلها وأنفسـها لجماله من ناحيـة ثبات اللون، لكنـه نـادر وصعب المنـال، ويوجد الـلازورد في مواطن أخرى من العالم، ولكن بنسـب قليلة جدا، ولون اللازورد أزرق سماوي، وأزرق غامق وأزرق مائل إلى الخضرة، واسـتخدم مسحوق اللازورد في صناعـة الأصباغ في عصر النهضة الأوروبية، وعرف باسم الترامارين Ultramarine، وتقول الباحثة إن أفضل وأنقى أنواع اللازورد اسـتخدم في المصاحف المملوكية، خاصـة في زخرفة حدود النص، وزخرفة علامات «الأخماس» في الهوامش.

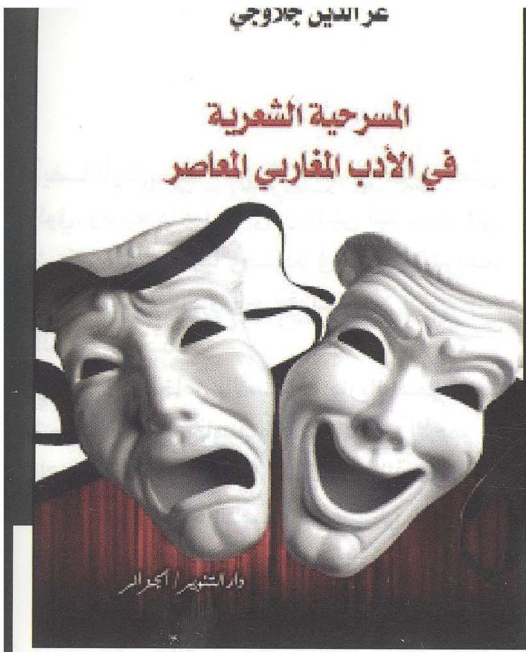
أما اللون الذهبي فقد احتفظ بصدارته في تذهيب المصاحـف المملوكية، ونُفذ بلصـق أوراق الذهب الأرق سـمكا، لتبدو أكثر لمعانا، وكان التذهيب يتم في الصفحات الافتتاحية، والفواصل بين الآيات، والوحدات الزخرفية في الهامش، كعلامات الأحزاب والأجزاء والأخماس والأعشـار والهوامش، ووصل التذهيـب في المصاحف المملوكية إلى أوج عظمته، فجمع بين الدقة وتوافق الألوان. أما اللون الأبيض المسـتخدم فمصدره معدن الهيونتيت Huntite، والمعـروف أن هـذا المعدن اسـتخدمه المصريون القدماء في تلوين الجدران، والمنسوجات والتماثيل، وهو عبارة عن كربونات الكالسـيوم والماغنسيوم. أمـا اللـون الأحمـر فمصدره نبـات العُصفُـر Safflower وهو من أشـهر الأصباغ التي تستخدم في التلويـن، وأكثر الألوان ذكرا في المصادر العربية، واسـتخدم على نطاق واسـع في صباغـة الملابس. وتسـاعد هذه التحاليل العلمية على معرفة أسرار عمل الألوان في العالم الإسلامي الوسيط، حيث إنها كانت من الأسرار التي لا يبوح بها الصُناع، وتزودنا بمعلومات قيمة حول النشـاط الاقتصادي والفني في العصور الوسـطى، ومعرفة طـرق تجارة المواد المسـتخدمة في التلوين، بل قصة الألوان عموما في العالم الإسلامي.

للمصاحف المملوكية مكانة لا تُضاهى في تاريخ فن الكتاب الإسلامي المخطوط

كان التذهيب يتم في الصفحات الافتتاحية، والفواصل بين الآيات، والوحدات الزخرفية في الهامش، كعلامات الأحزاب والأجزاء والأخماس والأعشار

مكتبة «الفنون»

إعداد: مدحت علام
صحافي - الكويت

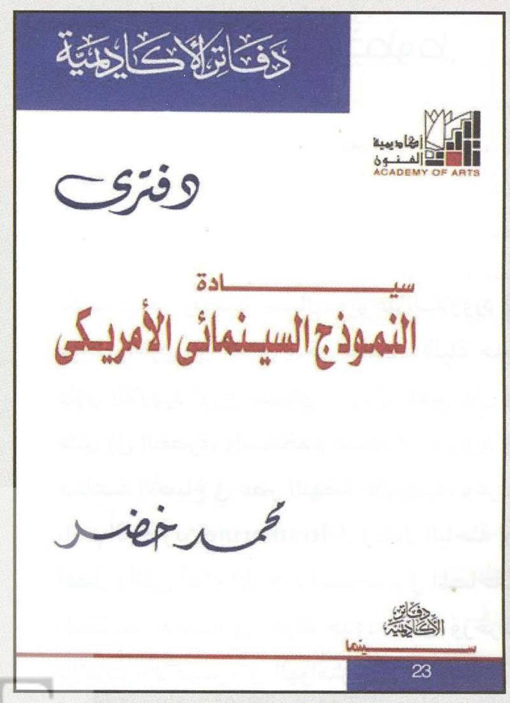


المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر

احتوى كتاب «المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر» للكاتب عزالدين جلاوجي، على أحاديث عن المسرح والرواية والنقد وأدب الأطفال، وتناول الكاتب في كتابه، مكانة ودور المسرحية الشعرية على خشبة المسرح العربي وحقيقة تواجدها وخصائصها وما مدى تجاوبها مع الجمهور، بالإضافة إلى تأثرها العميق بالوافد من المسرح الغربي الذي يعتبر المدرسة الأولى التي استمدت منها المسرحية الشعرية العربية وجودها.

وقال الدكتور يوسف وغليسي في مقدمة الكتاب: «إننا أمام كاتب خبر النص المسرحي في الأدب الجزائري، ثم راح يعمم خبرته بالمسرحية الشعرية الجزائرية على عموم النصوص المغاربية حتى استوى بحثه كتابا شاملا سيغتدي المرجع الأول لمن يروم مدارسة هذا الموضوع مرة أخرى، وهو كتاب يسعى إلى مفهمة المسرح الشعري (بعد تشظيته إلى مواده الخام الأولى الشعرية والمسرحية على السواء) والتأريخ له في أدبنا العربي الحديث».

وقسم الكاتب عمله إلى مدخل وسبعة فصول، إضافة إلى أربعة ملاحق، وقد عنون المدخل بـ«المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، روافد وتاريخ»، تناول فيه المسرحية الشعرية حقيقتها، مفهومها وخصائصها، وعلاقة المسرح بالشعر، ثم عرض بإيجاز للمسرحية الشعرية في الغرب، ثم عند العرب، وفي المشرق، ثم ظهورها الأول في المغرب العربي متتبعا روافدها وصيرورتها في كل دولة مغاربية.



سيادة النموذج السينمائي الأميركي

صدر لمدير الإنتاج والباحث المصري محمد خضر بحثه الثاني ضمن سلسلة دفاتر الأكاديمية.. متحدثا فيه عن مظاهر سيادة النموذج الأميركي ثقافيا، اقتصاديا، وإعلاميا على العالم، وتعريف العولمة، وخطورة ازدواجية معاييره، والعولمة كنظام اقتصادي، ثقافي، إعلامي تقوم على سياسة الأسواق المفتوحة، وهي المفهوم الذي استندت إليه الولايات المتحدة الأمريكية في بسط هيمنتها منذ الحربين العالميتين وفي ظل ضعف قدرة الطرف الأوروبي.. فخططت إلى تغيير الواقع الثقافي في العالم ليتقبل مخرجات سوقها، وتعزيز قيم الاستهلاك لديه، من خلال توظيف وسائل الاتصال في خدمة هذه الأغراض، حيث كانت السينما على رأس هذه الوسائل التي ساهمت في ذلك.

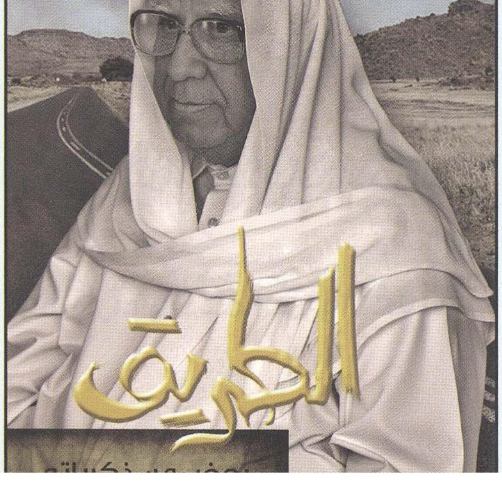
ويعود خضر في بحثه إلى بداية تأسيس هذه الصناعة حيث وصلت إلى أوجها بعد الحرب العالمية الأولى كإحدى أهم وأكبر الصناعات، فمعرفة البدايات (نشأت نظام الاستديو في هوليوود، ونظام النجوم...) تقود إلى فهم الفكر والآلية التي مكنت نموذجها السينمائي من السيادة، من ثم عرض موجز للاستديوهات السبعة الكبيرة (استوديوهات والت ديزني، سوني، العالمية، بارامونت، فوكس، الإخوة وارنر، وميترو جولدون مير)، هذه الاستديوهات جعلت من هوليوود نموذجا لمؤسسة أمريكية عملاقة.

«الطريق.. بعض من ذكرياتي»

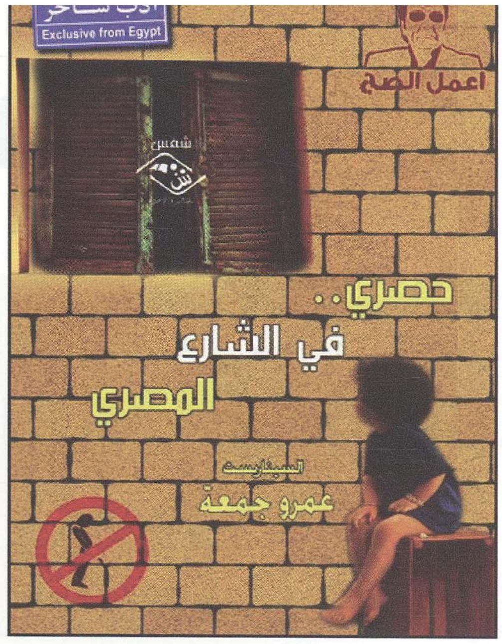
أصدر السفير السابق محمد جاسم السداح كتاب «الطريق.. بعض من ذكرياتي»... وهو يعد توثيقا لمسيرته التعليمية والديبلوماسية ومشاركته في الحياة العامة سياسيا وثقافيا واجتماعيا.

المتصفح للكتاب يجد أن منهج السداح كان التأريخ لبعض المواقف في مسيرة الكويت السياسية والدبلوماسية من هذه الرحلة الطويلة التي توزعت بين العمل في المجال التربوي والديبلوماسي والنشاط السياسي، وفي الأندية الثقافية التي كانت محور النشاط السياسي في الكويت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.

يبدأ بسرد معلومة ربما لا يعرفها كثيرون وهي العلاقة بين عيد الجلوس 25 فبراير والعيد الوطني 19 يونيو، مشيرا إلى أن سفير الكويت في القاهرة في ذلك الوقت عبد العزيز حسين طرح على وزارة الخارجية فكرة دمج العيدين من خلال لقاءاته المتعددة مع الشخصيات السياسية والدبلوماسية في القاهرة، تحدث المؤلف في كتابه عن مسيرته في وزارة التربية وزياراته إلى مصر ولبنان مع الوفود الرسمية، والخدمة العامة والعمل القومي من خلال النادي الثقافي القومي، ودبلوماسية صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد.



يقع الكتاب في 160 صفحة من القطع المتوسط.



«حصري.. في الشارع المصري»

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة، صدر للكاتب والسيناريست عمرو جمعة كتابه الساخر «حصري.. في الشارع المصري». الكتاب يقع في 152 صفحة من القطع المتوسط، ويتضمن 17 مقالا ساخرا صاغها بمهارة من واقع ومفارقات المجتمع المصري.

عن الكتاب؛ يقول المؤلف: «عزيزي القارئ «ربنا يسهل» باعتبار ما سيكون؛ لأنك حتى هذه اللحظة لم تقرأ الكتاب، من المفترض في هذا العرض أن أعطيك لمحة ونبذة مختصرة عما يدور موضوع الكتاب أو ما المقصود من العنوان «حصري.. في الشارع المصري»، والذي من المفترض أيضا أنه كتاب ينتمي إلى طائفة الأدب الساخر.. وقد يعتقد بعضكم أنني سأبذل قصارى جهدي وسأستنفر كامل قدراتي الفكاهية حتى أنزع الضحكة من داخلك أجعلها على فمك... لن أفعل هذا.. بالعكس، فأنا أرجوك ألا تضحك على ما سوف تقرأه، حتى وإن حدث رغما عنك؛ أتمنى أن تراجع نفسك وتقفل الكتاب وتندم وتأخذ نفسا عميقا ثم تجهش في البكاء بضمير، لأنني هنا أتكلم عني وعنك، وبالقطع لا أمدح نفسي ولا أمجد فيك، ولكني خضت تجربة مصارحة الذات وتعرية النفس.. فإذا كان مزاجك يلح عليك أن تضحك وقررت أن تجد الفكاهة في كتابي هذا أنصحك أن تشاهد مسرحية أو فيلم أبيض وأسود.. أما إذا كان «مودك» راغبا في ابتلاع جرعة من الكوميديا السوداء.. فأهلا بك، ولكني غير مسؤول عن صحة مزاجك.. والله على ما أقول شهيد».

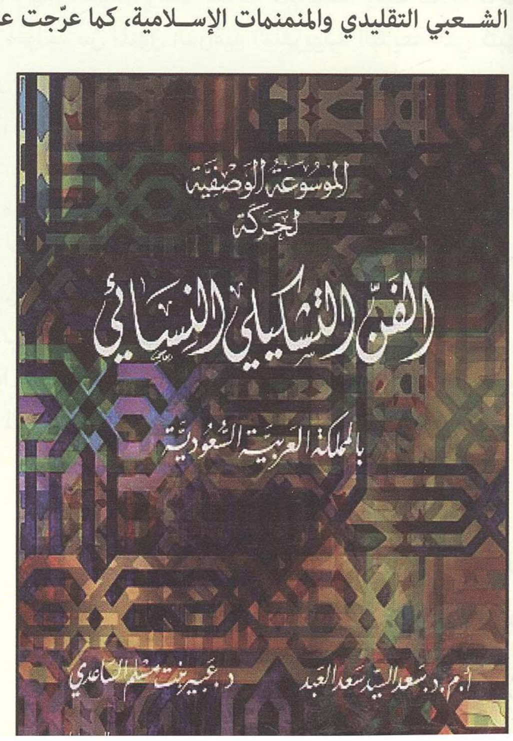
الفن التشكيلي النسائي في السعودية

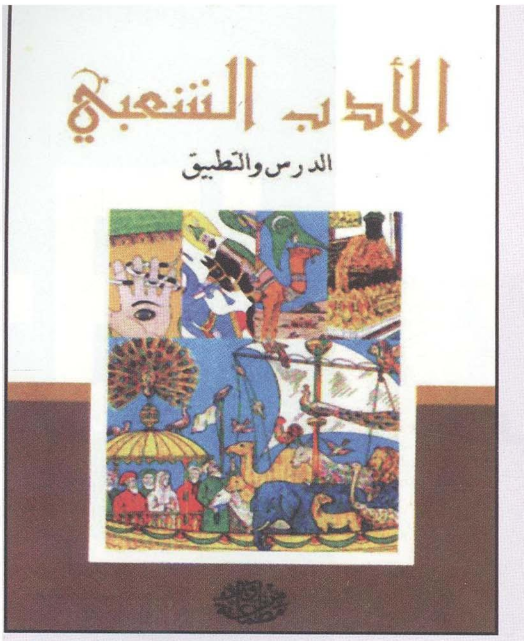
تضمنت «الموسوعة الوصفية لحركة الفن التشكيلي النسائي بالمملكة العربية السعودية» التي شارك في إعدادها الدكتورة عبير بنت مسلم الصاعدي والدكتور سعد السيد سعد العبد، مناقشة الفن التشكيلي النسائي من خلال استعراض تجربة خمسين فنانة تشكيلية وقراءة تجربتهن الجمالية، وذلك عبر سرد تاريخي لعطاءات الفنانات السعوديات في هذا المجال عبر العصور المختلفة.

وتعد هذه الموسوعة مرجعا مهما بفضل ما تحتويه من مواضيع ذات علاقة بالفنون التشكيلية النسائية السعودية، والتطور الذي لحقها، من خلال مجهودات هؤلاء الفنانات، بأجيالهن المتنوعة.

الموسوعة تصدرتها مقدمة نقدية لوكيل وزارة الثقافة للعلاقات الثقافية الدولية الدكتور أبو بكر باقادر، وقد تضمنت الموسوعة مناقشة مسهبة لمصادر الإبداع التشكيلي النسائي بالمملكة من خلال التراث الشعبي التقليدي والمنمنمات الإسلامية، كما عرّجت على الخط العربي، وكذلك القيم الطبيعية مصدر الاستلهام وكذلك العادات والقيم والتقاليد والفولكلور الشعبي، وكذلك أنماط العمارة التقليدية بالمملكة العربية السعودية وأخيرا النتائج والتوصيات.

وحظيت الموسوعة بالعديد من الندوات وحفلات التوقيع، التي حضرها الكثير من الشخصيات الفنية في المملكة العربية السعودية، منها رعاية وزير الثقافة والإعلام في السعودية، الدكتور عبد العزيز خوجة، لحفل توقيع الموسوعة في برج المملكة بالرياض.





الأدب الشعبي.. الدرس والتطبيق

صدر عن مؤسسة مزوار للطباعة والنشر والتوزيع بالوادي في الجزائر للأستاذ الدكتور الباحث في الموروث الشعبي أحمد زغب كتاب عنوانه «الأدب الشعبي.. الدرس والتطبيق».

يقع الكتاب في 100 صفحة من الحجم الصغير، وصمم غلافه الفنان التشكيلي سواسي محمد البشير، وتحدث المؤلف في كتابه عن الثقافة والطبيعة، الفولكلور، الأدب الشعبي، خصائص التراث الشفاهي، تعريف الأدب الشعبي، مميّزات الأدب الشعبي، الأسطورة، أنواع الأسطورة، الأساطير المؤسّسة، سيدي خالد، سيدي علي بن خزّان، أدب البطولة، المغازي، الشفاهية والكتابية، الشعر الشفاهي، نموذج للدراسة، مظاهر الشفاهية، القصص الشعبي، الحكاية العجيبة، الخرافة الرمزية، الحكاية الشعبية، الحكاية المرحة، نظريات ومناهج في دراسة الأدب الشعبي، النظرية التاريخية، المنهج النفسي، المنهج المورفولوجي، نموذج للتحليل، بقرة اليتامى، تحليل البرامج السردية، المثل الشعبي، اللغز الشعبي.

في المقدمة يشير المؤلف إلى أن هناك الكثير من الكتابات التي تتطرق إلى مواضيع معيّنة من الأدب الشعبي، ويندر أن نجد كتبا تتناول الأدب الشعبي بصفة شاملة: «... لكننا نادرا ما نجد كتابا يتناول موضوعات الأدب الشعبي أو الأمثال بصفة شاملة، والكتب القليلة التي نجدها في المكتبة العربية في هذا المجال ككتاب الأستاذة الباحثة نبيلة إبراهيم، والدكتور أحمد رشدي صالح وغيرهما، نرى أن عقودا من الزمان طويلة قد مرّت على هذه الإنجازات...».

وبسبب ندرة المراجع في المكتبة العربية رأى الأستاذ الدكتور أحمد زغب أن يجمع كل المحاضرات التي قدمها لطلبته في مادة الأدب الشعبي طوال ثلاث سنوات إضافة إلى بعض الأبحاث التطبيقية التي كان أجراها مع طلبته في قسم اللغة العربية بالمركز الجامعي بالوادي؛ أن يجمعها كلّها في هذا الكتاب ليكون مرجعا للطلبة بالدرجة الأولى.

أخير

«أدب» الدراما التلفزيونية

على الرغم من الشعبية الكاسحة للدراما التلفزيونية، وسطوتها على الجمهور، وفرضها نفسها بالقوة على الشاشة الفضية، فإنها كثيرا ما وصفت على يد رهبان الأدب وسدنته، بالخفة والركاكة، وحرمت الأمل بالارتقاء إلى مستوى "الأدب" أو التحدر منه!
هناك تعصب شبه «عقائدي» لدى أهل الأدب صوب الأدب المقروء، والمستقرئ لأقلام النقاد، يلفى كثيرا من المعارك الساخنة، التي لطالما لاكت على صدر الصفحات الثقافية الدراما المرئية.
كان دوما مدار المساجلات وحاصل النقاشات، إدانة القائلين بأن الدراما التلفزيونية «أدب مرئي» بتهمة خيانة الكتاب! أو بعبارة أكثر فصاحة، لنقل: بالنسبة إلى أي مثقف غيور، فإن التعايش مع جاثوم، أخف وطأة من التعايش مع استبدال الكتاب بـ «شاشة عرض وأنبوب كاثود».
لعله من البديهي، أن الإنسان مجبول على إنكار ما لا يعلم، ولعل الشكوك السابقة رهينة أيضا بعامل الحداثة النسبية لتجربة الدراما التلفزيونية، ولقيانها قدرا من الإنكار والمقاومة بين صفوف الأدباء والنقاد، الخاشين من بأس الشاشة وجبروتها، في مواجهة ورق خرع في مجتمع غير فاعل ثقافيا. إن هاته المقاومة تذكرنا بإدانة الفيلسوف الأثيني سقراط بتهمة الهرطقة، وإعدامه... وتعيد إلى الأذهان أيضا موقف قساوسة البندقية من العالم الإيطالي جاليليو جاليلي، الذي ما برحت الكنيسة ترغمه على أن يقر علانية بما قرره أساقفة الكتاب المقدس، من أن الأرض ثابتة ولا تتحرك، وتعد بؤرة الكون ومقره!
ولعلنا لا نجد غضاضة في الإبانة أن المحاكم لم تدن سقراط بتهمة تخريب عقول الشباب الأثينيين، ولم تُخَطئ جاليليو بشأن نظرية نيكولاس كوبرنيكوس، بقدر ما جُرِّم الاثنان لمجرد أنهما أتيا بجديد!
إن إجالة النظر سريعا في طبوغرافيا الفضائيات تبين أن الدراما التلفزيونية تغلغلت بلا وسيط داخل كل البيوت، ولم يعد مجديا الاقتراب الوئيد منها بدعوى السطحية، ولا حتى رفض ارتقاء الجاد منها إلى مصاف صناعة الأدب، من باب الرفض الراديكالي لكل جنس دخيل خرج على التقاليد الماضية.
هناك تجربة خليقة بالذكر، وتستحق منا وقفة متأنية لدحض هذا الفهم؛ سبق أن أصدر أحد أهم المؤلفين وكتاب السيناريو في الدراما التلفزيونية المصرية والعربية أسامة أنور عكاشة بين العامين 1967 و1968، مجموعتين قصصيتين كانتا باكورة إنتاجه الأدبي، وكدأب المبتدئين، خابت آمال عكاشة، وأحبطت خططه، حينما لم يعبأ باقتناء مجموعتيه، سوى مجموعة لم يتجاوز عديدها أصابع اليدين.
إلا أنه من الشائق أنه في العام 1969، حينما همّ - من قبيل المصادفة - صديق عكاشة القاص الوارف الظلال سليمان فياض، بإعداد إحدى قصص عكاشة لسهرة تلفزيونية، في إطار عمله كمحرر في التلفزيون المصري، ألفى عكاشة دهشة قلبت علاقته بالأدب رأسا على عقب، وذلك حينما رأى قصته بفضل تلفاز إمبريالي يتابعه الملايين، تتخطى الحدود، وتحظى بمتابعة نقدية لائقة، لم يقو عليها كتاب أو محفل أو ندوة! كأي كاتب جاد، أرق عكاشة - بطبيعة الحال - مبدأ أن يكتب من دون قارئ، حيث إن الهدف الحقيقي من الكتابة هو الوصول بفكر الكاتب وقلمه إلى أكبر قدر من الناس، ولهذا السبب، وقف عكاشة مع نفسه وقفة نقدية فاحصة متبصرة وخاض رحلة تفكير شاقة ومضنية، فتحت إجابتها الباب أمام متوالية من المتون الدرامية التلفزيونية البديعة التي كتبها.
هناك حقيقة بديهية، قديمة كقدم آيسخيلوس، وهي أنه حيثما توافر النص المكتوب توافر الأدب، وقد ترتبت على هذه الحقيقة حتمية أخرى، وهي أنه ليس كل نص خليقا بأن تربطه وشائج القربى بالأدب، سواء كان قصيدة أو مسرحية أو رواية أو قصة أو حتى نصا تلفزيونيا!
وهكذا إذن، فإنه وإن كانت أغلبية ما يقدم من دراما تلفزيونية هو - قطعا - عرضي وفوضوي وعليه مآخذ، فإن اتهام عجيج الدراما التلفزيونية وحدها بالخفة وقدحها بالركاكة، لمجرد «ضعف فروعها لا حقيقة جنسها»، يعد قراءة مغرضة، محوجة لإعادة النظر.
ولا نزاع حول وجود أعمال تلفزيونية رفيعة؛ فجرت بسلطان عباراتها النافذ وقوة منعتها، ينابيع الدلالات والمفاهيم الناجزة، وانتسبت بشموخ على مستوى الماهية كنماذج رفيعة إلى مستوى الأدب وقوانينه المعيارية.
ولا مناص لنا من الإقرار، إزاء ما سبق، بأن أهل النقد والأدب لم يوفوا الدراما التلفزيونية الرفيعة حقها باعتبارها كائنا له نواميس نموه داخل شجرة الأدب، وإنه لمن المؤسف أنه كتب على التطور منذ الأزل، أن يواجه كل مقدس ويظل أسير الخوف من الوثبات، على رغم تموضع النهضة ووثبها دوما في رحم الطفرات!

د. علي العنزي
أستاذ النقد والأدب

رسم وقصيدة

شعر: محمود سليمان

رسم: حميد خزعل **

كالتي في الكلام



وَتستأنس البحرَ
تَرسمُ فوق البيوتِ قصائدَ.
تحت البيوتِ
علامةَ مَنْ عاشَ بين الكلامِ
كمن
يصطلي بالكلامِ
كلاماً لها
ويعرفُ أنَّ الطريقَ إلى ساحل
البحر
يلزمهُ مَوعدٌ
ويخشى مِنَ الموجِ
والهمز
والماء إنْ قالَ في لحظةٍ
ها هُنا
لا تمر النساءُ سوى
واحدةٌ
**
تلك واحدةٌ
واحدةٌ.
سيدةٌ
سيدةُ.
تَدُل على دوقةٍ أو كمانٍ
تشعُّ
بسر امتزاج الطبيعةِ
باللغة الدَارجةُ.
تُهندس طعمَ المكانِ الممل
على وترٍ ناعسٍ
في الجيتار
وتبدأُ في العزفِ
والهمس
والحر والبَرد
والماء إنْ قالَ في لحظةٍ
ها هنا
لا يكون الكلام
سوى

همهمةٌ..
**
تلك واحدةٌ
من رُخام عتيق
من صباحٍ رهيفٍ
ومن كهرمان الطبيعةِ
من شجرٍ وارفٍ بالكلام
ومن لغةٍ الصحو
والهمس
واللمس
والصحو

والنوم
والهمز
واللمز
والحر
والبرد
والـ..
ها انها كالتي
في الــ
كـــ
لا
م

* شاعر – مصر.

** فنان – الكويت.